ISSN 0130-6405

89 9 ИСКУССТВО КИНО

Варакин – Л. Филатов,
Официант – Ю. Шерстнев

ГОРОД ЗЕРО

Читайте в номере – о фильме режиссера К. Шахназарова "Город Зеро"

Секретарь – Е. Аржаник

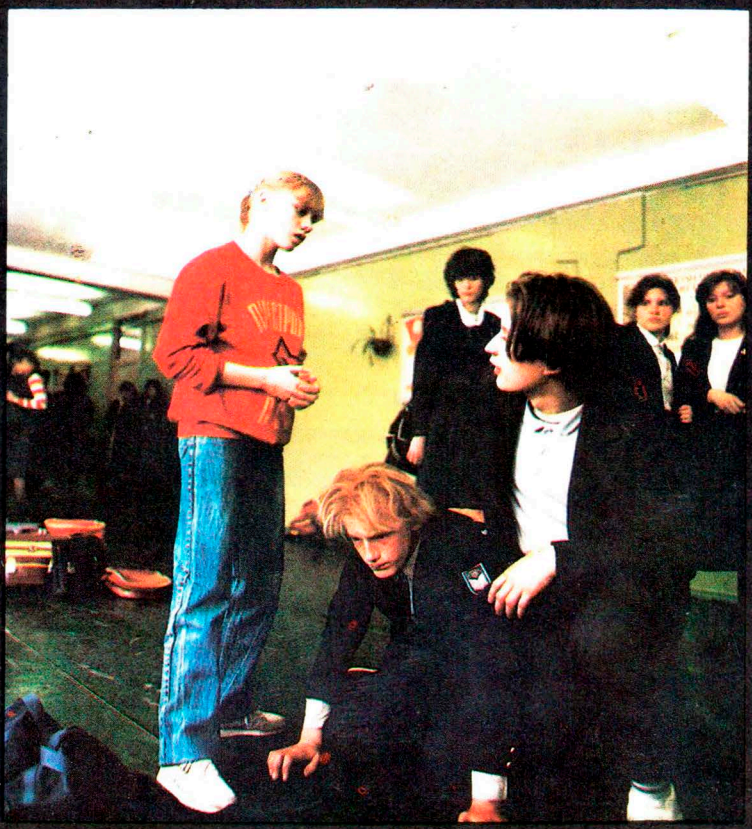
"Город Зеро". Кадр из фильма

Смородинов – В. Меньшов

КУКОЛКА

Читайте в номере – о фильме режиссера И. Фридберга "Куколка"

Учительница – Т. Метлицкая



"Куколка". Кадр из фильма

Засыпкина –
Таня Серебрякова

"Защитник Седов". Кадр из фильма

ЗАЩИТНИК СЕДОВ

Читайте в номере – о фильме режиссера Е. Цымбала "Защитник Седов".

Седов – В. Ильин

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО
9 89

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

3 Кинематограф: обновление художественного сознания. VIII пленум СК СССР
5 **В. Демин.** Стрельба по слетевшим мишеням
9 **С. Соловьев.** Самое ценное в критике — личность критика

Свободная тема

12 **Марк Харитонов.** Конец эпохи

Анкета «ИК»

17 Три года спустя

Необязательные заметки

22 **М. Швейцер.** Свобода?

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

25 **З. Абдуллаева.** Тройка, семерка, зеро...
32 **Б. Рунин.** Поэтика ускользающего прошлого
37 **М. Гуревич.** О куколках и бабочках
40 **Вячеслав Шмыров.** В огне брода нет
45 **Анкета кинокритиков «ИК»**

Теория, история

Мемуары и публикации

46 **Александр Довженко.** Дневник. 1945, 1953, 1954
57 **Алла Афиногенова.** Большая жизнь донецких шахтеров

Интервью «ИК»

67 **И. Вайсфельд.** Мы с надеждой смотрим в будущее

Иллюзион

69 **Сергей Лаврентьев.** «Чины и люди»
72 **Латавра Дуларидзе.** «Орфей»

Памяти товарища

75 Е. Ю. Учитель

За рубежом

На фестивальных орбитах

76 Ирина Добровольская. В каком возрасте читать Достоевского?

Полемические портреты

85 Андрей Плахов. Метаморфозы Кончаловского

Беседы за рабочим столом

91 Андрей Михалков-Кончаловский: «Свобода стоит недешево»

99 Досье «ИК»: Анук Эме, Сабина Азема

Гости редакции

100 Репортаж с места встречи

„ИК". Избранная проза

105 Евг. Габрилович. Напоследок

118 Э. Севела. Остановите самолет — я слезу!

Сценарий

132 Юрий Коротков. Седой

In this issue:

The 8th Plenary Session of Soviet Filmmakers' Union **(pp. 3, 5, 9)**
Mark Kharitonov about the fate of today's world **(p. 12)**
Ouestionnaire of "IK" **(p. 17)**
"Optional notes" by Soviet film director Mikhail Shveitser **(p. 22)**
Reviews of the films:
"Zerotown" **(p. 25)**,
"Eternal Shining" **(p. 32)**,
"The Little Doll" **(p. 37)**,
"Defender Sedov" **(p. 40)**.
Alexander Dovzhenko's diaries **(p. 46)**
The fate of film "The Great Life" in documents **(p. 57)**
Society of film fans **(p. 67)**
"Illusion":
"Ranks and People" by Jakov Protazanov (USSR, 1929; **p. 69**)
"Orphee" by Jean Cocteau (France, 1949; **p. 72**)
The 1st Moscow Film Festival for Children **(p. 76)**
Andrey Mikhalkov-Konchalovsky **(pp. 85, 91)**
Dossier "IK" **(p. 99)**
Roy and Zhores Medvedev on a visit to "IK" **(p. 100)**
Yevgeny Gabrilovich: "In the End" **(p. 105)**
Yefraim Sevela "Stop the Plane — I'll Come out!" **(p. 118)**
The script by Jury Korotkov "The Grey-Haired" **(p. 132)**

©
Журнал
«Искусство кино», 1989

На 2-й полосе обложки
и 1-й полосе вкладки
фото А. Пашвыкина

Оформление
Рыбакова А. И.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72

Сдано в набор 21.06.89.
Подп. к печати 9.08.89. А 12506.
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15, 65, уч.-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 17,91.
Тираж 53 000 экз. Заказ 1554
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат

Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Кинематограф: обновление художественного сознания

VIII пленум СК СССР

В третью годовщину V съезда кинематографистов в Москве состоялся пленум правления СК СССР, посвященный творческим вопросам. Далеко не всем повестка дня в разгар организационно-производственной перестройки кинематографа показалась актуальной. Однако, собирая пленум, секретариат союза был тверд в своем решении — начать разговор о дефиците образности на киноэкране, о ближайших перспективах художественного развития кинематографа.

Мы печатаем наиболее дискуссионные выступления. На наш взгляд, они дают повод продолжить творческий спор — уже на страницах журнала.

Принятые пленумом декларации, публикуемые ниже, призваны сыграть существенную роль в идеологическом раскрепощении художников кино, в развитии их культурного самосознания.

Декларации пленума

Мы все еще живем по старому уставу — изменить его вправе только предстоящий съезд нашего союза. Но уже сегодня мы считаем необходимым отказаться — и вычеркнуть из жизни — от того положения устава, которое по существу предписывает кинематографистам творить по законам социалистического реализма.

Творческие методы и направления никем не придумываются и планово не внедряются. Они — естественный результат движения художественного процесса, продукт своего времени, неповторимый плод труда, таланта и совести целых поколений художников, творящих в соответствии со своим мироощущением и видением действительности, своим пониманием человека, правды, нравственных ценностей.

Только отказ от любого рода нормативности, неприемлемость вульгарной политизации и плоской дидактичности, свободный, разнонаправленный поиск в области человеческого духа способны принести творчеству весомые результаты — в какие бы конкретные формы это творчество ни выливалось.

●

Определяя свое место в новой политической и культурной ситуации в стране, Союз кинематографистов заявляет о своей роли как культурного сообщества:

защищающего свободу и гражданское достоинство художника,

разделяющего заботу об осуществлении прав человека на свободу совести, мысли и выбора приемлемого образа жизни,

отстаивающего права народов на выбор своей исторической судьбы, на сохранение своей культурной идентичности.

признающего незаменимую роль культуры для раскрытия в сознании людей общечеловеческих ценностей.

Кинематограф долго считали «важнейшим из искусств», наделяя его почетной функцией проводника обязательных истин «передового мировоззрения», усердного помощника в решении социальных, воспитательных и прочих проблем, с которыми не справляется политическая система. Однако кинематограф — не идеологическое оружие, связанное с обществом казенными догмами и директивами, а искусство среди других свободных искусств, призванное способностью художника — в его творческом самовыражении — открывать новые жизненные миры для познания человеком своей подлинной человеческой природы, для переживания полноты жизни «здесь» и «теперь», а не в отсроченном «светлом будущем».

Отвергая насильственную политизацию кинематографа и заявляя о приоритете гуманитарной функции киноискусства, Союз кинематографистов

выступает за:

право каждого художника ставить перед собой творческие вопросы, значимые для него как автора и человека, идти к их художественному разрешению путями, наиболее близкими и доступными ему;

равноправие разных творческих направлений, мировоззренческих и эстетических концепций.

Подтверждая приверженность ценностям высокого профессионализма, Союз кинематографистов считает неплодотворной застарелую подмену культурного самосознания художника профессионально-корпоративным или публичным, митинговым, выступает против иерархии художественных ценностей, приуроченной к авторитетам административной иерархии союза. Духу творческого сообщества более соответствует «свобода лидерства», основанная на убедительном воплощении творческой позиции художника. Союз кинематографистов будет приветствовать попытки деятелей кино объединяться в творческие направления и ассоциации, ставящие перед собой те или иные художественные или культурно-творческие цели.

Союз кинематографистов считает, что настало время отказаться от имперской модели «единства культур» народов страны, приводящей к стиранию исторического своеобразия национальных культур. Необходимо принять федеративную модель культурного единства, основанную на признании культурного суверенитета каждого народа.

В настоящее время национальные кинематографии существуют лишь в административно-территориальных рамках союзных республик. Народы, лишенные республиканского статуса, не имеют возможности включиться в отечественный и мировой кинопроцесс. Но и наличие республиканского кинематографа не приводит к выявлению его национальной самоценности, если развитие его ориентируется лишь на политико-идеологические принципы.

Реалистический путь развития многонационального кинематографа — это путь:

от административно-республиканского кино — к национальному,

от поверхностно этнографического — к культурно-историческому;

от директивно-регулируемого — к творчески самоорганизующемуся.

Выступая за полное открытие границ для свободного обмена культурными ценностями, Союз кинематографистов будет способствовать интеграции отечественного киноискусства в систему мирового кино. Союз кинематографистов стремится к расширению контактов советских кинематографистов с различными творческими и коммерческими организациями за рубежом, к налаживанию совместного кинопроизводства. Вместе с тем СК признает, что рост интереса к советскому кино, к нашим национальным кинематографиям будет зависеть не столько от предприимчивости спе-

циалистов по кинорынку, сколько от способности художников, творческих объединений, студий освоиться с жанровой и стилистической системой мирового кино, сохранив при этом свое творческое лицо и приверженность ценностям отечественной и своей национальной культуры.

Положение Союза кинематографистов как культурного сообщества и субъекта культурной политики предполагает новое качество управления культурными процессами, в числе которых:

не номенклатурное дилетантство и вкусовой произвол, а управленческий профессионализм, основанный на политической одаренности и специальной подготовке;

не контроль за созданием и прохождением к зрителю отдельных произведений, а умение предвидеть направление культурных макропроцессов и оказывать на них корректирующее влияние.

Последовательный демонтаж административной системы управления *будет способствовать:*

выполнению Союзом кинематографистов функции общественной, творческой и гуманитарной экспертизы;

становлению его как культурного сообщества, достигающего гуманитарные цели в культуре.

В. Демин

Стрельба по слетевшим мишеням

Да, мы все — сторонники перестройки, мы все, по-видимому, стоим за гласность и демократию, мы все предпринимали и предпринимаем соответствующие шаги и усилия. Но ведь и гласностью можно пользоваться по старинке, от сих до сих, и выборы можно превратить в страшную месть своему начальству, и после молений десятки лет на икону с большими усами можно сегодня отважиться смачно плюнуть в нее. Истовые моления, а потом неистовые плевки означают, в сущности, одно и то же: ты остался тем же, ты был раб в преклонении, ты остался рабом и в бунте.

Молодые критики из «Советского экрана» дружно усомнились: нужна ли фигура Брежнева в фильме «Асса» даже в качестве временно́го ориентира? В беспомощной, мармеладной картине под названием «Катенька» речь идет о двух сестрах, отпрысках благородной семьи, которые в дореволюционные годы никак не могут поделить любовь зеленого

гимназистика... По мнению создателей картины, для развязки этого лирического конфликта никак не обойтись без 37-го года, без лагерей, без газетной фотографии Брежнева в финале.

О Сталине нечего и говорить — его портреты, скульптуры, гигантские монументы сопровождают нас из фильма в фильм. Чтобы напомнить? Да ведь такое не забывается. Чтобы уточнить? Да ведь тут, скорее, общее подминает частное. Неужели мы не поймем сломленную судьбу вагонного вора, не увидев прекрасно снятые гипсовые останки монумента в фильме «Бич божий»? Превзошел всех, на мой взгляд, режиссер Болот Шамшиев — у него в «Восхождении на Фудзияму» персонажи на пикнике пытаются спрятаться в тень праздничных транспарантов для демонстрации. Такое ощущение, что Рашидов, Кунаев, Суслов, Брежнев принимают участие в общем пиршестве на природе. Но мало того, в разгар праздничного салюта будто содрогнулась земля, и ближайшая горная вершина оказалась каменным ликом генералиссимуса, видимо, прикрытого до поры песком и щебенкой... Кровожадный оскал каменного бога под россыпь красных и голубых ракет. Есть отчего содрогнуться. Но как же не заметить, что этот прием — харакири для сюжета: кому охота вдаваться в тонкости чужой и собственной вины, если общей виной выступает «сусловщина» на фундаменте «сталинщины».

Невольно радуешься деликатности, с которой режиссер Э. Ишмухамедов и сценаристы О. Агишев и Д. Исхаков, рассказывая о явлениях «рашидовщины» и «адыловщины» в фильме «Шок», обошлись без этих фамилий, без хроники, вообще без стрельбы по слетевшим мишеням. «Узбекское дело» они правильно поняли как наше всеобщее, всесоюзное дело и отыскали не кремлевский, не султанский масштаб для рассказа о несчастьях, а масштаб кишлака, семьи, человеческих отношений... Перед нами в результате драматическое, эпическое полотно о земле без Бога, о народе, потерявшем веру в добро, о сдвинутости всех ценностей жизни, а совсем не о великосветских увеселениях власть имущих.

Мы сделались иждивенцами свободы. Спекулянтами от ее имени. Из того, что стало «можно», мы берем не то, что тебе и мне и ему давно уже позарез «нужно», а то, что обещает наибольший коммерческий или престижный, сенсационный успех.

Выражаясь слогом Николая Васильевича Гоголя, «все живое притихло далеко вокруг» в ожидании «Интердевочки» В. Кунина и П. Тодоровского. Об этом фильме спрашивают в каждой аудитории. Кооператоры предлагают по сто тысяч за копию. А ведь это не первая наша лента о женщине, получающей валютой плату за свою индивидуальную трудовую деятельность. Не первая и не последняя. Я видел в сводном списке Госкино, что уже экранизируют «Яму» Куприна. Большой прогресс. Уже коллектив, уже индустрия... Есть свои поклонники у «Иглы» Р. Нугманова, считающие весь остальной кинематограф «папиным кино». Есть свои — их меньше — поклонники у «Трагедии в стиле рок», фильма С. Кулиша. Мне кажется, документальная картина «Исповедь. Хроника отчуждения» Г. Гаврилова — самая горькая и самая безысходная из такого рода картин. Но можно твердо сказать, что тема наркоманов на этих постановках не иссякнет.

Из того же свода Госкино я открыл, что на четырех студиях страны ставится будто единый сценарий об Афганистане. Цитирую одну из аннотаций: «Юноша, вернувшийся из Афганистана, борется в родном городе против сложившейся мафии»... Добавьте две телевизионные картины, которые мы уже видели, и мы получим шестерых близнецов, крайне поверхностно трактующих тему возвращения с войны, удручающе сложную и драматичную...

Многое можно! Можно козырнуть матерком с экрана или со сцены — нынче это шик-модерн. Раньше казалось всесоюзным ЧП, когда на экране обнажался лишний миллиметр женского плеча. Теперь — рассыпьтесь, ханжи и догматики! Прелестные длинноногие создания раз-

гуливают из кадра в кадр, из сюжета в сюжет, они появляются даже там, где главный герой — ребенок, и не может оценить их красоты,— предполагается, что зритель оценит. Многие, очень многие запомнили «Маленькую Веру» только по сцене постельного акта — оно и не мудрено, это наш, так сказать, национальный рекорд в этой области. Попытку побить рекорд предпринял фильм «Меня зовут Арлекино», но в нем все это делается неловко, неотчетливо, как-то совсем не реалистически, ничего не снимая и не расстегивая,— типично по-советски, чтобы показать, не показывая.

Зато у нас есть теперь «ЧП районного масштаба». Знатоки считают, что рекорд побит. Но — уверен — объявится еще группа отчаянных смельчаков. Ибо велика неиспользованная потенция нашего кино. А. Кончаловский в свое время удивил Голливуд постельными сценами в «Любовниках Марии». Думаю, что любой советский режиссер здесь готов дать большую фору заокеанскому чинуше. Могут ли не сказаться десятилетия пламенных, но не удовлетворенных мечтаний? Да, тут есть обратное движение маятника: запретное на много лет особо манит и особо подзуживает.

Уже говорилось о тревожной тенденции показать униженного человека в фазе его полного падения, безо всякой надежды на взлет. После наркоманов, после алкашей, после проституток на экран хлынули бичи и бомжи. Стоит, однако, учесть, что в течение десятилетий наш кинематограф, близорукий на оба глаза, видел в жизни вокруг себя только победителей — в социалистическом, в трудовом, в спортивном соревновании или хотя бы в ситуации любовного треугольника. Один из наших фильмов назывался «Поколение победителей». Название затрепали во многих восторженных статьях. Напомню, что был даже Съезд победителей, XVII съезд ВКП(б), три четверти которого очнулись от победных оваций в Бутырках и на Колыме. Таким образом, мы платим застарелые долги по векселям, выданным полвека назад. Смущает сегодня лишь то, что эту неожиданную тему мы чаще всего пытаемся совместить с привычными нормами нашего вчерашнего мышления.

Фильм «Бич божий» режиссера О. Фиалко сталкивает ангельски чистого бича с немыслимым циником, карьеристом и негодяем, объявляя последнего виновником бед первого персонажа. Чем дальше смотришь, тем меньше интереса к фильму, который не знает переходов между мелодраматически черным и голубым. В алма-атинской очень неожиданной картине «Трое» мы поначалу будто встречаемся с героями горьковского «На дне», с людьми опустившимися безнадежно и беспредельно. Но нет, звучит гонг, и начинается чисто американское кино — про аутсайдеров, которые получили свой шанс: труднейший кинематографический трюк для них — раз плюнуть, а уж плата за работу — вовсе чепуха, они швырнут ее в рожу нанимателю.

Фильм «Штаны», режиссерский дебют сценариста и актера В. Приёмыхова, наслаждается детективной сюжетной игрой, но в финале все поставит на свои места. Есть «штаны», то есть мужчины, созданные, чтобы носить на сцене красивые костюмы, то есть, черт побери, все мы, носители комнатных страстей, и есть «не-штаны», стриженые, в стеганках, с вещмешками и чемоданчиками, собранными в этап. Финал западает в душу: не забудь, не открестись, тут — самые разные люди, и в их числе переступившие закон по невозможности совместить с ним зов страсти или души...

С. Бодров, сценарист и постановщик, рассказал нам в фильме «СЭР» о десятилетнем пареньке, который снова и снова, в третий, в четвертый, в пятый раз бежит из колонии для несовершеннолетних. Из конца в конец страны лежит путь его, путь к отцу, а когда он до него все-таки добирается, мы открываем, что батя — тоже заключенный, да к тому же рецидивист, да к тому же привычный обитатель ШИЗО — штрафного изолятора...

Мать честная! Это невозможно смотреть без волнения! Два заключенных обнимают друг друга, каждый из них —

опора другому, и малый шепчет взрослому, какая у них скоро будет счастливая жизнь на воле!

Сергей Бодров открыл, мне кажется, фантастическую формулу нашего всеобщего рабства — заключенный ищет опоры у другого заключенного. В метафорическом смысле это не только вчерашняя история, это то, что происходит сегодня и происходит часто.

Импульса надежды, который я нашел в этом фильме, мне сильно не хватало, когда я читал сценарий талантливого В. Мережко «Собачий пир» (он готовится к постановке, если уже не в запуске). Горькая, досадная, грязная, изводящая душу история мужчины и женщины. Оба в сильно запущенной стадии алкоголизма, почти потерявшие человеческий облик и никогда не имевшие облик личности, индивидуальности,— разве что особи. Мука мученическая наблюдать за ними. Однако нет ли здесь авторского расчета? Не попрана ли социальная ситуация установкой на мелодраму?

Кем надо быть, чтобы найти в себе силы пожалеть пару абсолютно отверженных людей? Святым? Но святой тут же скажет: вы сами виноваты, источник зла у вас внутри, вы заражены и заражаете этой скверной окружающих. Поститесь. Молитесь. Исповедуйтесь! Пусть господь простит вам грехи ваши, пусть дорога покаяния приведет вас к спасению.

Это я придумал конец к сценарию Мережко. Там нет этого. И нет конца безысходному страданию двух.

Сейчас А. Герман ставит фильм из лагерной жизни. И, думаю, это закономерно. Но я помню, как три года назад он поделился своим тогдашним замыслом: сделать фильм о бедных людях. Об очень бедных людях, которые, оказывается, есть у нас в стране.

Сегодня проблема бедности фигурирует в программах новых депутатов. Она выхлестывается на митинги. По Центральному телевидению молодая женщина спрашивала всех советских людей, как ей жить, когда за четвертого ребенка платят четыре пятьдесят, а за шестого — шесть рублей двадцать копеек...

Чехов мечтал о человеке с колокольчиком, который ходил бы всюду и напоминал, что в мире есть голодные, больные, неимущие... До 1985 года этого человека с колокольчиком прекрасно посадили бы по статье 70-й. Но ведь и в наши дни мы к нему не больно внимательны...

Сегодняшние события застали наш критический цех врасплох. Казалось бы, сейчас время внимательно прислушаться друг к другу. Плюрализм как установочная категория именно это и предполагает. На самом деле многие поняли плюрализм как всеразрешенность: давай, мол, гони во все тяжкие!

В журнале «Советский экран» идет дискуссия о критике. Она еще не завершена, не буду забегать вперед, но одно она уже доказала с избытком: раньше существовало подозрение, что критики не досматривают картины, на которые пишут рецензии. Теперь же с убедительностью установлено, что они не читают или читают очень невнимательно тексты своих коллег, на которые берутся возражать.

Я был застрельщиком дискуссии, я перечислил пункты, по которым нас не любят: надо быть доказательным в аргументах, надо быть внимательным к замыслу, надо удержаться от восторженного хихиканья, если перед тобой тяжелая неудача опытного автора... Что тут началось! Веселый Ерохин обозвал меня гувернером от кинокритики. Ну, допустим. Печальная Зоркая рыдала, что я стал конформистом. Кто-то с незнакомой фамилией объявил меня барином. Ну, ясное дело, если ты требуешь от рецензии аргументов,— ты белоручка, мы таких в 17-м году ставили к стенке. Теперь вот уже и Л. Польская повесила на меня грехи, которые она же сама мне и сочинила.

Зачем все это? Чтобы наглядно проиллюстрировать, за что нас не любят? В этом случае вы преуспели, граждане диспутанты.

...Идеалом «правильного» искусства был и остается социалистический реализм. Несмотря на десятилетия очень активного употребления этого термина, его теоретическая сомнительность так и

не была изжита. На практике концепция метода всегда оставалась теоретической абстракцией. Недаром же «Тихий Дон» и «Кавалер Золотой Звезды» одинаково фигурировали при нем в списках удач. Никто не объяснил, как можно исхитриться, чтобы установить наличие спасительного соцреализма в лирическом стихотворении или в беспрограммной инструментальной музыке, в неиндустриальном пейзаже или в кинохронике.

Такие бессодержательные «признаки», как изображение жизни в ее революционном развитии, внимание к массам, положительный и активный герой в центре и прочее, выдают не «метод», а систему конъюнктурных требований со стороны командно-административной системы. А между тем отступников от этого туманного и загадочного «метода» публично мазали дегтем и отлучали от советского искусства. Это было с Эйзенштейном и Таировым, с Прокофьевым и Шостаковичем, с Ахматовой и Зощенко, с Солженицыным и Пастернаком.

Так кто же, прапорщик или рота шагали в ногу? В уставе Союза кинематографистов до сих пор фигурирует уточнение, что членами союза могут быть лишь те кинематографисты, которые стоят на принципах соцреализма.

Предлагаю как можно быстрее на этом нашем пленуме избавиться от этого пункта устава.

С. Соловьев

Самое ценное в критике — личность критика

Я был одним из тех, кто особенно горячо пытался доказать преждевременность проведения сегодня нашего пленума на «творческую тему». Впрочем, факт этот имеет уже чисто историческое значение и не стоил бы упоминания, если бы не причины, заставлявшие меня быть против. Черно-белая ситуация V съезда становится все более утонченно цветной, в количестве полуцветов и оттенков начинаешь путаться, но не замечать этого нельзя.

Начиная работу после съезда, мы думали, что с каждым днем жить нам будет все «лучше и веселей». Ничего подобного не случилось. Жить нам становится все трудней, и бессмысленная полуидиотская улыбка исторического оптимизма давно сошла с наших лиц.

В чем же мы за это время преуспели? В глубоком неуважении друг к другу. Во вражде. События в сфере межнациональных взаимоотношений особенно тягостное и трагическое тому доказательство. Внутрипрофессиональная атмосфера немногим лучше. И здесь хотелось бы остановиться на роли нашего союза в личной судьбе каждого отдельного кинематографиста. Правильно ли мы ее, эту роль, понимаем?..

Мы все помним «творческие» пленумы периода застоя. Речи все слушали в приятной дремоте. Ждали списков. Докладчик всегда зачитывал список филь-

мов-удач и фильмов-неудач. Здесь все просыпались, соображая, на каком кто свете, на что каждый может рассчитывать в ближайший исторический отрезок времени. Откуда брались списки, мы знаем. Их создавала командно-административная система. Подсознательно сдерживая себя, мы крутимся сегодня вокруг отсутствия новых списков. Их как бы нет на сегодняшний день, но они как бы предполагаются. Кто их автор? Мы сами. Прогрессивная общественность с прогрессивно-оценочной дубиной в натруженной руке. Нужна ли нам эта дубина? Нет, конечно, не нужна, но мы так к ней привыкли, нас так тянет «оценить», указать друг другу, что хорошо и что плохо.

Возможно, в человеческой истории случаются периоды черно-белые. Вот, скажем, Ренессанс пришел на смену средневековью, и получилось, что Леонардо как бы прогрессивнее Кранаха. Тоже, конечно, идиотство полное, но хоть как-то объяснимое. Нынче, в цветной период нашей истории, лично мне дороже всего непонимание, из которого, я надеюсь, родится какое-то новое серьезное понимание. А это — процесс длительный и мучительный, очень непоказной, и ничего более враждебного такому процессу, чем иллюзия априорного обладания истиной, готового ответа, нет.

Итак, мы вроде бы собрались для того, чтобы посмотреть картины друг друга и дружески покритиковать друг друга с точки зрения этой самой прогрессивной истины, которая как бы у нас в руках. Лично у меня в руках ничего нет. Есть смутные догадки, таинственные соображения. Ну, бог с ним, ладно. Мы, правильно-неправильно, но собрались всего на три дня, повидали друг друга, и то радость. Но такой вот «вечный творческий пленум» ведет на страницах печати, по радио и телевидению наша профессиональная критика. И вот об этом несколько слов.

Дорогие мои коллеги-критики! Мне кажется, что наиболее кризисная болевая точка наших «творческих» проблем сегодня в вас. Вот я и говорю: непонятно, зачем собрались, потому что для такого собрания недостаточно уважаем друг друга творчески. Представляете масштабы нашего с вами взаимного неуважения?

Вот вы, скажем, публично выставляете звездочки нашим картинам. Что же, очень мило, либерально и вполне как у больших — где-нибудь в Канне или в Западном Берлине. В анкетах в основном единицы, двойки, редко тройки. Положение получается драматическое. А представьте себе на мгновение, что и мы — режиссеры — завели бы такие вот публичные забавы и выставляли вам бы звездочки? Или хуже того — за это дело взялись бы ваши читатели? Боюсь, с небес бы грянули литавры трагедии.

А необходимость взаимности назрела. И если бы вместо абстрактно-гуманистического «творческого» пленума мы собрались бы по конкретному вопросу о кинематографической критике, нам, мне кажется, было бы о чем поговорить.

Что в нашей критике на сегодня тревожит особенно сильно? Ну, прежде всего ее оценочность и нормативность. Откуда они? От иллюзии обладания истиной? От психологии «вечного социалистического соревнования»?

Как милы нашей критике «точки отсчета» — образцово-показательные фильмы. Сколько вреда наделали наши «общественно-критические постановления» по образцовости «Лапшина», «Покаяния», Сокурова! Общественные оргии критического восторга и общественные оргии критического неприятия. Все дружно восславим, все дружно задавим... Почему «восславим», почему «задавим», почему «все»?..

Не подумайте, что я про «забрать все книги бы да сжечь». Я про то, что если хотим жить в обществе, давайте задумаемся об индивидуальностях. Если хотим серьезной кинематографической критики, давайте поглядим, кто нас критикует. Как можно меньше критики от имени обобщенной истины. Как можно больше честного и частного обмена мыслями.

Известно, Бунин не любил русских модернистов, говорил, мол, какие они, к черту, модернисты? Здоровенные все мужи-

ки! Их бы вагоны грузить пристроить... И эта сверхгрубая критика воспринимается нами с живым сердечным интересом, хотя я не думаю, что у кого-нибудь в голове возникает желание всерьез пожалеть о. том, что Александр Александрович Блок, действительно «здоровенный мужик», не грузил вагоны, а писал стихи. Потому что за этой критикой сам Бунин — уникальный личностный и художественный мир с определенной системой нравственно-эстетических координат. Мы понимаем, что он говорит, почему, зачем. В чем его боль, откуда эта дикая несправедливость. И вот недавно в «Советской культуре» откровения художника Шилова и тоже по поводу русского авангарда, где он тоже ужасно ругается на Малевича и на нас, которые на выставку Малевича стояли в очереди, но почему-то ни сердечного, ни какого-либо другого интереса к тому, как он действительно относится к истории русской живописи, нет. Потому что за всем этим сам художник Шилов с его картинками, его системой нравственно-эстетических ценностей. Имеет ли к высказываниям обоих какое-нибудь отношение сам русский модернизм начала века? Да никакого. Он развивался вне оценок и Бунина и Шилова, и анализ его развития — дело ученого и историка... В критике же главную ценность все-таки имеет, наверное, сам критик, его личность.

Я говорю об этом только лишь потому, что, мне кажется, в нашей критике установился неверный, иногда даже оскорбительный тон критических суждений. Я тут прочитал в одной рецензии на свою картину, подписанную вполне милой критической дамой, примерно такое: «...много хорошего, есть и ошибки, но финал уж и совершенно меня не удовлетворяет». «Она сошла с ума,— подумал я,— я вовсе не ставил себе целью удовлетворять ее — ни в завязке, ни в кульминации, ни тем более в финале». Но бог с ней, с этой рецензией, тем более что и меня финал не удовлетворил.

Говорю об этом еще и потому, что у русской художественной критики, мне кажется, достаточно тяжелое генетическое наследие. Вспомните, как самодовольно русская критика отравила последние годы Пушкину, как иезуитски сводила она с ума Гоголя, как пророчила Чехову «смерть под забором»... И все это с самых прогрессивных позиций, с позиций исторических истин...

Все мы помним, конечно, папку с критическими отзывами на Булгакова, передавая которую перед смертью Елене Сергеевне, писатель будто бы сказал: «Возьми. Вот те, которые меня убили».

Пожалуйста, в связи со всем этим будем с критикой друг друга хотя бы осторожнее. Будем помнить, что это процесс деликатнейший, интимный, можно сказать. Что истиной никто из нас вполне не обладает. И не вполне — тоже. А если уж с кем-нибудь случится такое, как, скажем, с Солженицыным, который считает, что истиной обладает вполне, пусть сначала нам толково изложит ее, а потом уже громи «образованщину» или наоборот. И уж особенно осторожны с непререкаемостью «общественного мнения» по вопросам художественной жизни должны мы быть в стенах союза. Ни для кого не секрет, что и разрешены-то когда-то были наши союзы прежде всего как погромные организации. Давайте с ненавистью удушим в себе этот погромный атавизм.

Марк Харитонов

Конец эпохи

На исходе века

Этот век не только в силу цифровой символики завершает и подводит итог тысячелетия. Он в каком-то смысле вобрал и обобщил всю предшествующую историю, как обобщил и сжал до размеров обозримого с высоты шара географическое пространство Земли. Мы — последние, кто застал еще жизнь, не менявшуюся века и тысячелетия: русские лапти и первобытных дикарей, каменный век и феодальные монархии, языческие обычаи и мазанки с глиняным полом — все уровни цивилизации, все типы и стадии культуры, в какие-то — последние для себя — годы существовавшие одновременно. Все в веках и пространстве стало обозримо, доступно пониманию, обнаружило новую, вне иерархического выстраивания, ценность для текущего дня.

Что-то теперь невозвратно исчезает из живой жизни и скоро останется лишь в виде экспонатов, реликтов, реликвий. Зато к концу века наметились контуры цивилизации совсем новой. Среди ее возможных примет одна по понятным причинам особенно меня занимает: не обойдется ли она без книг? Тогда и эти вот строки окажутся обращенными в пустоту — нам не будет дано того провиденциального собеседника, на которого, по слову Мандельштама, всегда рассчитывал пишущий.

Будем все-таки надеяться, что у нас сохранится с потомками общий язык — ведь основы человеческой природы не очень подвержены изменению. Хотя среди возможных свершений будущего наиболее завидными представляются мне раскрытие и развитие недоступных нам сейчас потенций мысли и духа. Но это же дает шанс и на большее понимание.

Мы-то уже знаем, что ждут нас не только приобретения: достаточно вспомнить о тысячелетии древних греков и римлян, этрусков и критян, о тысячелетии египтян и тысячелетии иудеев, о тысячелетии китайцев и тысячелетии индийцев.

Конец эпохи

11 июня 1958 года Пастернак писал Нине Табидзе:

«Я думаю, несмотря на привычность всего того, что продолжает стоять перед нашими глазами и что мы продолжаем слышать и читать, ничего этого

больше нет, это уже прошло и состоялось, огромный, неслыханных сил стоивший период закончился и миновал».

Что он имел в виду? Расчет со сталинщиной? Этот расчет затянулся еще на три десятка лет и по-настоящему завершается лишь теперь.

И теперь же стало ясно, что эти слова можно отнести к чему-то большему. Завершилась вся эпоха, начатая революцией, целый исторический период со своей концепцией, идеологией, даже эсхатологией.

Кучка людей, уверивших себя в праве и возможности насильственно повести человечество к счастью, сумевших захватить и страшной ценой удержать неслыханную власть, создала реальность, отмеченную чертами как бы фантомности, основанную больше на словесных представлениях, подменах, видениях; эта реальность обернулась кошмаром, от которого еще долго надо освобождаться. Но несостоятельность и нежизнеспособность системы, в которой мы существовали последние десятилетия, уже очевидна. Гигантский эксперимент потерпел очевидный крах.

Конечно, в мире этот порыв вызвал сдвиги разнообразные: он стимулировал социальные улучшения, побудил власть имущих пойти на необходимые уступки и реформы, он ускорил конец колониальной системы и он же подсказал итальянским и немецким фашистам, как просто может присвоить власть решительное меньшинство. Может быть, для мира особенно поучительным оказался этот эксперимент своим отрицательным опытом.

Но ставился-то он на нас — он был нашей жизнью.

Теперь мы переживаем его финал. Эпоха в самом деле кончается — уже кончилась, несмотря на видимость продолжения, и уличающие, просвещающие вдогонку сочинения немного напоминают запоздалые фонари, необязательные после рассвета. Кризис может затянуться, но протокол вскрытия написан заранее. Время во всем мире живет другим, и нам предстоит найти в нем свое место.

Хорошо бы, чтоб все-таки свое — не в подражателях же ходить и приживалах. Чего-то все-таки стоил наш страшный опыт, дал он нам что-то, неведомое другим?

История и человек

Под занавес исторического действа еще шумят споры о необходимости и случайности, о доброкачественности несбывшихся замыслов, оправданности жертв, цене исторического эксперимента и исторического величия.

Нам говорят об историческом измерении, которое само по себе предполагает незначительность отдельной жизни перед эпохальным результатом. Мы восхищаемся пирамидами, красотой Петербурга, мы слышим уважительные суждения об индустриальном скачке России — но кто всерьез скорбит о египетских рабах, о безымянных, как муравьи, крепостных... чуть не продолжил: о погибших в ГУЛАГе? Нет, этих мы пока помним — лично, и то — многие ли и надолго ли?

Эти разговоры начались не сегодня. Давно было нам растолковано: нельзя подходить к *историческому творчеству* с мерками обычной морали. Грех русской интеллигенции виделся в том, что она никогда «не переживала истории и исторической судьбы как имманентной себе, как своего собственного дела, и потому вела процесс против истории как против совершающегося над ней насилия» (Бердяев). Особенно упрекал Бердяев в этом Толстого: вот кто «был выразителем той стороны русской природы, которая питала отвращение к исторической силе и исторической славе. Это он приучал элементарно и упрощенно морализировать над историей и переносить на историческую жизнь моральные категории жизни индивидуальной».

Нам напоминают: великое напряжение духа (а значит, и взлет культуры)

порождается великим же историческим напряжением. Веками умиротворенный маленький народ может быть житейски счастлив, но духовно он остается незначительным. У него просто никогда не зародится трагический карамазовский вопрос: будут ли оправданы неизбежные жертвы и страдания великим историческим результатом, окупит ли вся будущая гармония единственную слезу ребенка?

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые...

Недавно образованный критик процитировал в журнале эти стихи: «Счастлив, кто посетил сей мир...» Нет, то-то и оно: разве тут о счастье речь? Какое тут счастье! Но сбой памяти не случаен: причастность к роковым событиям мира, войнам, революциям, катастрофам чем-то и впрямь одаряет человека.

Говорят, человечеству зачем-то нужны страстные и даже безумные порывы, не дающие народам затихнуть в мирной, но губительной спячке, а жизни затянуться обывательской ряской; нужны герои, воинственные вожди, исторические деятели, аккумулирующие и порождающие творческую энергию. Так, во всяком случае, было всегда: подобно пару, пока он не остыл, бурление иррациональных страстей двигало историю, где одни народы самоутверждались за счет других. Может быть. Но наше время приблизилось к таким масштабам катастроф и войн, что впору здесь, видимо, что-то переосмыслить.

Не помню, кого цитирует Камю: «Не приведи Бог родиться в великие времена».

Да и насчет связи величия исторического и культурного надо еще разобраться. Бах, Гёте и Гофман творили не в Германской империи.

А миниатюрные города-государства Италии — чем по сравнению с ними обогатили человеческий дух и культуру империи Чингисхана, Тамерлана, османов?

Я не говорю сейчас о жертвенных порывах, которые нужны и неизбежны, когда грозит опасность стране, семье, детям.

Можно пренебречь своей жизнью во имя будущего, во имя счастья других — или того, что тебе кажется счастьем. Но только лишь своей, и это другой разговор.

Я не могу принять *исторического* пренебрежения к единственной человеческой жизни и человеческому веку как к первой и важнейшей мерке, исходному масштабу всех прочих отсчетов. Что для истории наши пятьдесят-шестьдесят лет!

От рождения до смерти мы перебивались кое-как в скудных жилищах, томились в очередях (если не мучились в лагерях) — зато государство имеет что предъявить миру в качестве исторических свершений.

И дети в конце концов получили квартиры с ватерклозетами, не голодают; если оглядываться не на других, а лишь на то, как было,— вот вам и оправданный результат.

А жизнь ушедшую, нечеловеческую, единственную, а жизни миллионов, которые не дождались и ватерклозетов, муки целых поколений, на чьих костях эти ватерклозеты устроились,— можно сократить на самих себя, как в допустимом уравнении. Чем, в сущности, и занимались певцы прогрессивного исторического творчества. Зарубежные даже увлеченнее доморощенных.

То, что «великая славянская мечта о прекращении истории в западном смысле» (О. Мандельштам) обернулась русской революцией — парадокс лишь по видимости: революция была отчасти попыткой осуществить эту мечту. Нет, из истории так просто не выпрыгнешь. Но, возможно, само понятие ее уже в недалеком будущем окажется весьма отличным от нынешнего. Я хочу только сказать, что все исторические замыслы и эпохальные дела должны соразмеряться с человеческой жизнью. На циклы, выходящие за ее пределы, эта мера должна переноситься естественно, как передается от поколения к поколению сад, который сажается не для себя, но для детей и внуков.

Возможность гения

Со всех сторон — разговоры об упадке, о кризисе, даже об отсутствии культуры, о прерванных традициях, обрубленных корнях, уничтоженных школах. Заголовок в журнале: «Начинаем с нуля». Создано Общество возрождения культуры.

Люди разных возрастов говорят о своем поколении как о несостоявшемся и несостоятельном. «Поколение, воспитанное на *том* искусстве, на *той* культуре,— пишет мой ровесник Ю. Карабчиевский,— прожившее лучшие свои годы в той, придуманной, иллюзорной стране,— это, если быть до конца честным, потерянное для будущего поколение».

Какое-то личное, уязвленное чувство заставляет меня искать возражения. Во-первых, откуда нам знать? Может, в чьих-то письменных столах, в новонакопленных архивах уже дожидаются своего часа шедевры неведомых гениев? Еще немного дозреть благоприятным условиям, и мы обнаружим в этих, казалось бы, оцепенелых, а на самом деле затаившихся поколениях своих Платоновых и Булгаковых, а может, и нового Баха, который, как известно, не существовал для современников и зазвучал лишь стараниями потомков...

— Ну-ну,— слышится в ответ.— Во-первых, времена не те, совсем уж неизвестных трудно представить. А главное, возникнуть что-то может лишь на пригодной, культурной почве, как результат многолетнего, непрерывного, преемственного процесса. Ведь в самом деле, не всякий народ и не в любое время оказывается почему-то способным породить хоть одного гения — скажем, писателя мирового уровня. Почему? Не из-за биологической же худосочности основ, генетического материала. Представим себе вполне одаренного от природы писателя, народ которого недавно получил письменность. Представим также, что ему доступен опыт всей мировой культуры (от которой, кстати, мы во многом были оторваны). Все равно этого окажется недостаточно — если перед нами не мифический культурный герой. Чтобы национальная культура обрела самостоятельное дыхание, полноценный кровоток, в ней должен быть наработан *собственный* духовный потенциал, с живой системой *собственных* исторических и культурных символов, разветвленных ассоциаций, намеков.

> Дайте Тютчеву стрекозу —
> Догадайтесь, почему —
> Веневитинову — розу,
> Ну, а перстень? — никому!

Чтобы так написать, надо не только иметь за плечами Тютчева и Веневитинова (наряду с Гёте, скажем), надо предполагать читателя, способного понять, о каком перстне идет речь...

Я задумываюсь. Что говорить, целое поколение, к которому принадлежу я, да и не оно одно, было к этому не способно. Для этого поколения не существовало не только Мандельштама, не только Цветаевой и Платонова, Булгакова и Бабеля, Бердяева и Флоренского, но даже Есенина и Достоевского, Блока и Белого. А Зощенко с Ахматовой существовали разве что в контексте погромного ждановского доклада. Для этого поколения громадная область русской и мировой культуры XX века не просто была белым пятном — ее, хуже того, подменял отнюдь не безвредный суррогат, отрава современных книг, песен, газет, радио, кино. Это пришлось еще долго отплевывать, выхаркивать, но что-то успело всосаться в кровь, и сменить ее даже сейчас удалось не до конца. Причем большинству пришлось справляться со всем этим самостоятельно — редко у кого оказывались учителя, так сказать, во плоти. Образование наше — чаще всего самообразование. Чего от нас таких, в самом деле, ждать, чего с нас взять?..

И все-таки, все-таки... Что-то во мне наперекор логике сопротивляется толкам о нашей заведомой несостоятельности, о нашей обреченности еще до попытки. Гордость ли, самолюбивое ли

нежелание принять победу анонимной давящей силы, из-под которой всю жизнь выбираешься. Посмотрим, бормочу я, возвращаясь к столу. Надо работать, пробиваться к настоящему, не ссылаясь на обстоятельства и не подыскивая для себя коллективного алиби. Пока ты жив, пока ты способен мыслить, искать — ты не вправе ни на что ссылаться. Спрос может быть только с тебя. Если ты не способен создать ничего действительно достойного — причина только в тебе. В конце концов, есть ты — и есть жизнь, есть мироздание; этого не так уж мало. Есть опыт великих предшественников и современников. Не хватает образованности или чего-то еще — наращивай; это твоя забота. Тем более твоя область не требует сложного и недоступного технического оборудования.

Больше того, говорю я себе, может, именно эта кризисная, драматичная ситуация по-своему даже плодотворна для духовного творчества. Когда что-то дается не просто, не по праву наследования, а с духовным усилием,— может, это усилие-то ценней всего прочего? И разве наше поколение в конце концов так уж никого не породило? Я мог бы многих назвать. Вот хотя бы Бродский,— вспоминаю я козырь, который давно пора бы вспомнить. На наших харчах возрос, на той же почве, в той же среде — с кухонными разговорами, с чтением стихов, с обсуждением последних вопросов. Личное знакомство с Ахматовой было, конечно, важным, но вряд ли решающим — с ней многие были знакомы. Теперь эти разговоры ведут многие мальчики, куда образованнее нас, с другими возможностями, с другими исходными данными.

Если эти возможности, эта образованность соединятся с таким же духовным напряжением — мы еще скажем миру что-то, до чего дано было дойти только нам...

И снова вижу, как в ответ мне покачивают головой. То, о чем говорится на столичных кухнях, в подвалах, котельных, сторожках,— все-таки еще не образует культуры. Культура не может быть кухонной, она по определению предполагает открытое существование, внешнюю реализацию. То, что у вас, может, в письменном столе — это еще не культура; так — дремлющая потенция. Культурой становится то, что входит в оборот, а там уж посмотрим, что чего стоит.

Что ж, вынужден согласиться я, это верно. Не будем пока называть это культурой. Будем говорить о духовной жизни, которая еще только может реализоваться в культуре. (А может, и не реализоваться.) Главное, существует ли она, эта духовная жизнь, это духовное напряжение, реально, сейчас. Если да — тогда нас, право же, многое ждет. Может, даже не в очень далеком будущем.

1988—1989

Три года спустя

В. Божович,
киновед, критик

1—3. Создается странная ситуация: прежнее руководство Союза кинематографистов, чей общественный кпд был равен нулю (а может быть, выражался отрицательной величиной), критике практически не подвергалось, в то время как нынешний секретариат, работающий не в пример активнее, вызывает против себя шквал упреков. Но в известной мере это и понятно: с новых руководителей иной спрос. Раньше никого не удивляло, если какой-нибудь руководитель «греб под себя»,— он ведь для того и рвался к власти. От новых руководителей требуется повышенная щепетильность.

Кинематограф (через производство и прокат связанный с общими экономическими процессами) вязнет в тех же противоречиях, что и все наше общественное развитие. Ни шатко, ни валко идет перестройка и самого СК, разработка авторского права, нового устава. Насущно необходим механизм, который обеспечил бы эффективный контроль за работой правления и секретариата, регулярное обновление их состава. Целесообразно, как мне кажется, было бы закрепить за профессиональными гильдиями право делегировать своих руководителей в состав секретариата. Такие делегированные секретари будут непосредственно представлять интересы гильдий, подотчетны им и по решению гильдии могут быть освобождены от порученной им должности.

Продолжение. Начало см. в № 5 и 7.

До сих пор в центре внимания СК стояли вопросы административно-финансовые. Пришло время, когда на первый план должны выдвинуться вопросы творческие. Хорошо, что очередной пленум правления был посвящен творческим проблемам. Однако я убежден, что работа в этом направлении должна стать постоянной и основной в нашем союзе, который таким образом будет оправдывать свое наименование *творческой* организации.

Кино не только искусство, но и коммерция,— это общеизвестно. Сейчас, когда все становятся коммерсантами, как никогда раньше, важно напомнить: *кино не только коммерция, но и искусство!* Увы, похоже, что многие творческие работники стали об этом забывать.

То, что Госкино, прокат, администрация студий одержимы коммерческими заботами,— это нормально, и это гораздо лучше, чем служить мертвой идеологии. Но то, что коммерческими заботами одержимы художники,— это ненормально и чревато тяжелыми последствиями. Укрепляется мысль, будто можно заниматься творчеством — и богатеть, заниматься творчеством — и забирать в руки власть. Будто можно выгодно торговать духовными ценностями.

Кому же, как не творческому союзу, отстаивать кино как искусство?

При всех сложностях и противоречиях нынешняя общественная ситуация в стране сказывается на кино положительно. Трудно переоценить значение выхода на экран «полочных» фильмов и восстановленных авторских версий ранее изуродованных произведений. В результате резко возрос художественный и общественный потенциал нашего

кино. Сама его история на протяжении последних десятилетий выглядит теперь по-иному. Мы видим, что, несмотря на тяжелейшие условия застоя, несмотря на давящий пресс административно-командной системы, несмотря на разносы и шельмование, нарочитое смещение ценностных ориентиров,— искусство выполняло свое назначение, и борьба за человека, за гуманистические ценности, за свободу личности не прерывалась. Фильмы А. Тарковского, А. Германа, К. Муратовой, А. Аскольдова, Г. Панфилова, Э. Климова, Р. Балаяна, А. Сокурова, Т. Абуладзе, работы А. Миндадзе и В. Абдрашитова и многих других убедительное тому свидетельство.

Новые мировоззренческие, идейные, художественные концепции, связанные с приоритетом общечеловеческих ценностей, с освобождением от догм сталинщины и брежневщины, возникают не на пустом месте, а как закономерное продолжение «оппозиционного кино» предшествующих десятилетий.

Стремительный и великолепный взлет документального кино в последние 2—3 года — явление симптоматичное и обнадеживающее. Здесь фильмы можно было бы перечислять десятками, но достаточно назвать «Легко ли быть молодым?» Ю. Подниекса и «Высший суд» Г. Франка, чтобы обозначить диапазон поисков и свершений. А ставшее теперь обозримым во всем его объеме творчество А. Пелешяна равнозначно возникновению нового континента.

В области игрового кино происходит накапливание резервов. Уставшие бойцы восстанавливают силы и ждут подкрепления. Появление таких фильмов, как «Маленькая Вера», «Соблазн», «Садовник», «День ангела», «Исповедь. Хроника отчуждения», свидетельствует о том, что подкрепление на подходе. Теперь многое зависит от того, удастся ли авторам этих работ, с одной стороны, прорваться сквозь вновь возводимые бюрократические заслоны, а с другой — устоять против соблазнов коммерциализации.

Одной из наиболее серьезных угроз — наряду с административно-командной системой и развалом материально-технической базы — мне представляется курс на кассовый успех любой ценой. Такие фильмы, как «Воры в законе» или «Дорогое удовольствие», приспосабливаются к самому низкому уровню зрительского восприятия. Аналогичную установку на коммерческую эксплуатацию молодежной «контркультуры» я усматриваю и в фильме «Асса». С агрессивной проповедью эстетической ориентации на вкусы наименее развитой части публики выступает С. Говорухин. В том же направлении работают и оснащенные тяжеловесным научным аппаратом теории, выдвигающие на первый план «рекреативную» функцию кинозрелища.

Если подобные тенденции одержат верх, это будет означать серьезное понижение культурного, художественного и социального статуса кино. Искусство и культура, в высоком значении этих слов, никогда не существовали и не могут существовать на началах коммерческой самоокупаемости. Это сфера, куда общество должно непрерывно перекачивать материальные и духовные ресурсы, памятуя, что развитая духовная культура (связанная, разумеется, с культурой материальной) — необходимое условие выживаемости народа.

М. Зак, киновед

Попробую ответить на вопросы анкеты не в том порядке, как они заданы, а сведя их к одной волнующей меня проблеме.

Вряд ли нужно справлять юбилеи, хотя речь идет о действительно важном событии — V съезде Союза кинематографистов. Идея общественного управления кинопроцессом возникла не вдруг, она имеет свою историю, и при желании можно привести соответствующие документы, лежащие в архивах. Теперь идея из архивов вышла на свет.

Насколько она стала реальной силой за эти три года? Если считать по фильмам, то ее реальность в первую очередь я связываю с такими названиями, как «Покаяние» или «Слуга»: в них воплощена подлинная общественная идея. Кстати, нам еще предстоит подумать над тем, почему с распадом фашизма возник неореализм с его методикой «экранизации» реальности, а наша революционная ситуация отразилась в кадрах, гораздо более условных, подчас сдвинутых в зону абсурда и, во всяком случае, воспроизводящих действительность методом непрямого подобия. Если только не решить, что сегодняшний отечественный неореализм ушел в кинопублицистику, едва ли не главное завоевание перестроечного кино.

Репертуар держится на импорте. Поэтому экраны не сравнить с полками в магазинах, зарубежное кино в немалой степени удовлетворяет зрительский голод.

Но есть и другой счет: не по названиям, а по мероприятиям. Здесь список весомее, включая пленумы союза, выход «полочных» картин, возвращение фильмов А. Тарковского и немало иного. Настала пора, чтобы эти два процесса — собственно кино и общественная деятельность вокруг него — сдвинулись навстречу друг другу, сблизились настолько, чтобы в конечном итоге им можно было уготовить одно русло. Пока этого нет. Да и возможно ли? Как сделать так, чтобы слово, сказанное на Васильевской, отозвалось на Потылихе?

Вот отсюда и проистекает та самая проблема, связанная с ролью слова в нашей киножизни. Речь идет не о фонограмме, не о репликах и диалогах, записанных на пленку. Имеется в виду создание при помощи печатного и звучащего слова нравственного и эстетического механизма, который незамедлительно отзывался бы на каждое явление кинематографа.

Мы идем к правовому государству. Казалось бы, напрашивается аналогия с юридическим кодексом. На самом деле она, эта аналогия, в принципе неверна. Мы слишком хорошо знаем, к чему могут привести якобы эстетические кодексы, регламентирующие творчество.

Как же быть? Я хвалю фильм, ты его ругаешь — и оба правы: так мы его видим. Давайте тогда заменим наше субъективное «я» — коллективным мнением, то есть организацией? Было Госкино, пусть будет союз. Представим себе, что секретариат вырабатывает резолюцию по каждому фильму. Апофеоз критического бюрократизма, от которого мурашки по коже. Слишком похоже. Один вождь — одно мнение.

Выхода нет, если не обратиться к первозданной ценности слова, если резко не увеличить его удельный вес в кинопроцессе. Если критика не займет подобающего ей места в иерархии творческих профессий. Вот такой разочаровывающий традиционный ответ.

Тут речь идет не о престиже, его больше чем достаточно, стоит только оказаться на критической сходке, чтобы почувствовать меру претензий, свойственных работникам данного цеха. Исторически это понятно: нет другого рода деятельности, которую столь упорно и последовательно низводили бы на уровень «обслуги» руководящих инстанций и студийных творцов. Теперь — обратная реакция. Любой из нас ей подвержен. Вот, например, актеры возмечтали о голливудских гонорарах, а знаете ли вы, как после премьеры «там» ждут утренних газет с рецензиями, чтобы вычитать прокатные доходы?

Пока у нас наоборот. Чем больше ругают, тем больше зрителей. Это одно из тех «наоборот», над которым мы сегодня бьемся. «Воры в законе» и «Трагедия в стиле рок» неизбежно выходят в лидеры — с их провинциальным шиком и «эстетизацией порока», как говаривали в старину.

...Не удержался, хотя полностью сознаю тщету подобных выпадов в нынешних условиях.

Когда же придет настоящий день? Когда друзья кино станут знатоками кино; киноклубы образуют питательную среду для жизни фильмов, достойных этой среды; киноведение займется не

публицистикой, а изучением реальных фактов и документов, поднимая архивную целину; кинокритика войдет как один из решающих факторов в само фильмопроизводство, чтобы художник заранее, на первых этапах замысла стал бы учитывать материальную силу оценки его труда, заключенную в слове.

Так и слышу: что же, от твоей рецензии будет зависеть их гонорар? Чистейший идеализм или, напротив, разгул коррупции. Не позволят творцы и с ними заодно тот зритель, который всегда предпочтет... ну, известно, что он предпочтет.

Существовала такая общественная организация — АРРК. Если хотите — прообраз союза, особенно в 20-е годы. Гремели словесные баталии, потом начались проработки, недаром боялись аррковской трибуны. Но, может быть, сама идея «трибуны» (в различных формах) не столь плоха, коль скоро очистить ее от сознательной демагогии, как и всю нашу жизнь? Во всяком случае, критика не должна пребывать в сладостном ожидании своей газеты — но искать, искать пути и средства, чтобы реально воздействовать на кинопроцесс.

Начинать, видимо, надо с себя: нравственные и эстетические критерии, обязательные и естественные для любого человеческого обихода, есть первое, органическое, природное условие данной профессии.

Таким образом, все равно идеализма не миновать...

В. Черных, кинодраматург

1. Преобразования есть. И на студиях, и в СК СССР, и в Госкино СССР. Но...

Еще непонятно, как будет работать при новой структуре (образование профессиональных гильдий) СК СССР. Насколько станут самостоятельными республиканские союзы, как повлияет на работу СК организация СК РСФСР?

Госкино СССР утратило свои прежние функции. При нынешнем функционировании хватило бы двух главков: снабжения и проката. А о будущей структуре комитета я, как и большинство кинематографистов, имею самое смутное представление.

Лично у меня, по-прежнему, вызывает сомнения стереотипность, с которой созданы объединения на студиях. Должны и могут существовать и другие, альтернативные формы. Ликвидация кинооператоров еще более сузила саму возможность разнообразия кинопроизводства и более того — сняла только-только намечающуюся конкуренцию в кинематографе. Самостоятельность объединений без реального хозрасчета фиктивна.

Перемены в стране повлияли на жизнь буквально каждого человека, на мою тоже. Лично я стал более осмотрительным, то есть чаще стал задумываться о последствиях: что будет после того, как будет снят фильм по моему сценарию? Два года назад я написал сценарий «Обнаженная натура». Перечитал сам, почитали друзья, и я убедился, что сценарий по нынешним временам неоправданно сбалансирован. Я отложил готовый сценарий и вот уже два года его переделываю. Раньше со мною такого не случалось.

Старую кожу сбрасывать трудно, поэтому я в эти два года не брал на себя обязательств: писал, не заключая договоров. Но тем не менее почти закончены два сценария — «Воспитание жестокости у женщин и собак» и «Я объявляю всем войну». Оба про сегодняшнее время.

2—3. Как художественный руководитель объединения я за эти годы прочитал больше девяноста сценариев и более сорока повестей и романов, предлагаемых для экранизации (заявки не в счет).

Большинство сценариев о прошлом. Авторы анализируют характеры, ситуации, тенденции, которые возникали и формировались в систему в годы тридцатые, сороковые, в оттепельные, в волюнтаристские, застойные. У меня такое

ощущение, что очень многие из сценаристов спешат как можно быстрее разрушить прежние стереотипы, чтобы тут же обозначить новые, действуя от обратного: бывшее героическое — нынче демагогическое, раньше хорошее — нынче плохое, раньше бесспорное — нынче сомнительное, раньше кулак — нынче труженик и т. д. и т. п. Не анализируя, просто констатирую эту тенденцию.

В кинодраматургии намечается и тенденция возвращения к отработанным штампам: «Новатор — консерватор», только на новом витке: новатор из перестройки, консерватор из застоя.

В отличие от литературы, где старшее поколение писателей (А. Рыбаков, В. Дудинцев, Д. Гранин, С. Залыгин) выступило с наиболее яркими произведениями, как только такая возможность появилась, со старшим поколением сценаристов ничего подобного не произошло. Среднее поколение сценаристов пока еще тоже не определилось в своих поисках.

Сегодня набирают мощь молодые сценаристы, недавние выпускники Ю. Коротков, В. Вардунас, И. Агеев, С. Ливнев и другие. В кино сегодня сформировалась большая группа сценаристок, которые пишут ярко и остро. Это и Е. Райская, и М. Шептунова, и Н. Кожушаная, и М. Зверева, и Г. Оганнисян, и М. Хмелик, и. Е. Лобачевская... Такого женского прорыва в кинодраматургию никогда не было.

Обнадеживающим мне кажется (как это ни парадоксально применительно к творчеству) именно здравый смысл, который, наконец, приходит и в кинематограф. И здесь очень многое сделали наши критики В. Демин, А. Плахов, В. Божович, Ю. Богомолов, В. Кичин, К. Щербаков. Замечательно, иронически анализируют сегодня кинопроцесс Т. Хлоплянкина, Е. Стишова, И. Рубанова, Л. Донец, А. Гербер. Одно удовольствие читать сегодня «сердитых молодых людей» — В. Шмырова, С. Шумакова, П. Шепотинника, И. Павлову, С. Лаврентьева.

Новое кино только появляется, а критика уже готова к приемке. Это подстраховывает от перекосов.

А самая тяжелая на сегодня проблема — это проблема режиссуры. Самоликвидировалась при активной атаке критики категория государственных режиссеров, увенчанных наградами и всесоюзными премьерами. Они перешли в категорию просто профессионалов, но и эта категория при введении реального хозрасчета тоже будет пересматриваться, многие окажутся неконкурентоспособными. Десяток режиссеров-лидеров сохраняют свои позиции в нашем кино, из них трех-четырех знают даже за рубежом. Лично я с проблемой режиссуры сталкиваюсь ежедневно. Сценарий можно вверить пяти разным режиссерам и получить примерно один и тот же результат. И выход только один: готовить очень хорошую сценарную основу, приглашать на роли кинозвезд, тогда может снимать и «безличностный» режиссер. Другой возможности пока нет. Эпоха застоя — это не только прорехи в экономике, потери остатков демократии, но и потери в области личностных потенциалов, когда все личностное усреднялось на протяжении последних двадцати лет. Я эти годы очень хорошо знаю, потому что других не знал. А что уж говорить о догмах сталинизма, на которых сформировалось несколько уже поколений. Эти догмы ощущаются даже не ежедневно, а ежечасно, ежеминутно: в оценках, в страхе, в неуверенности, в отсутствии чувства собственного достоинства, в решениях, которые принимаются без меня,— «ничего, он обойдется», и в решениях, которые принимаю я сам,— «ничего, и они обойдутся тоже». Но, к счастью, ничего не обходится.

Необязательные заметки

М. Швейцер

Свобода?

V съезд поставил перед кинематографистами глобальные проблемы. И для решения их, на мой взгляд, необходимы программы минимум и максимум. Пока осуществляется программа-минимум, обдумывается и готовится к осуществлению программа-максимум. Мы же сразу взялись за максимум, без серьезной базисной подготовки. Неудивительно поэтому, что осуществление осталось в стадии маниловщины и приняло неплодотворные формы. Например, идея перехода кинематографа на хозяйственный расчет. Такое впечатление, что наши союзные руководители, которые эту идею сами добровольно выдвинули, пытались таким образом попасть в общую струю преобразований в экономической жизни страны. По-моему, это было провозглашено несколько преждевременно. Союзу и Госкино следовало бы заняться серьезными улучшениями в рамках того, что было: упрощением отношений между Госкино и студиями, устранением многоступенчатости в решении творческих вопросов, улучшением, причем быстрейшим, технической базы. Начать нужно было с упразднения того, что мешало. И сделать это легко и просто. Тогда бы сильно и быстро возрос коэффициент полезного действия и творческих работников и студий. Сейчас же все, наоборот, усложнилось. Конечно, на V съезде многое в принципе было придумано правильно, но привнесенная хозрасчетом путаница и неразбериха создают неплодотворную атмосферу. Люди гонятся за прибылью, это, может быть, и нужно, но никогда никакое искусство не делалось и, во всяком случае, не замышлялось в расчете на прибыль или финансовый успех. Возникла серьезная сумятица в умах и деятельности. Достаточно взглянуть спокойным взглядом на жизнь киностудии «Мосфильм».

Для меня не ясна и основная задача деятельности союза. Как понимает союз свои цели и задачи, смысл своего существования? Ведь все должно проистекать от общего и цельного понимания главных проблем, выдвигаемых современностью.

Для меня сегодняшний мир — это мир всеобщей катастрофы. Следовательно, назначение каждого человека в отдельности и людей, объединенных разными союзами, одно — спасать. Цель всеобщая и единственная для всех. Необходимо действовать вместе — беда объединяет людей. Это — как огромный, всепожирающий пожар, на котором каждый — пожарник. Вот как я понимаю задачу Союза кинематографистов, кинематографа и культуры в целом сегодня.

Из этого понимания я начинаю выводить наши надобности — надобности в целом союза и каждого художника, чтобы качественно выполнить эту свою огромную миссию. Нам необходимо оснащаться, иметь все, что потребуется. Как и в пожарной команде должно быть все — от багра, пожарных дрог и лестниц до молока, которое пожарник получает за вредность.

С моей точки зрения, союз должен представить государству максимальные требования по техническому обеспечению студий — ведь нельзя потушить пожар на одну треть! Необходима также полная самостоятельность и свобода действий, чтобы, когда мы выезжаем тушить пожар, нам не звонили из мини-

стерства пожарной охраны и не приказывали ехать в другую сторону или указывали, в какой руке держать брандспойт. Вот насколько союз эту задачу ставит — задачу спасения, а значит, пытается ее решить, настолько для меня является эта организация правильной и прогрессивной, такой, которая способна свою миссию выполнить.

Была бы душа, а тело нарастет. Тела наши Господь смастерил из такого простого недифицитного материала, как глина, прах... А без души... погибнет жизнь на земле. Должно быть понимание происходящего в перспективе, наряду, конечно, с пониманием сегодняшним.

Вот этого гвоздевого понимания сверхзадачи в деятельности Союза кинематографистов не хватает.

Я не боюсь показаться «чудовищем ископаемо-хвостатым», но возникающие новые формы вызывают у меня ощущение разбегающихся людей. Казалось бы, очень здорово — свои профессиональные организации у сценаристов, режиссеров, актеров. Каждый защищает свои профессиональные права. Это прекрасно, но неизбежна деконсолидация сил. Вместо того чтобы вместе отстаивать права человека, мы начинаем отстаивать права режиссера. И союз это приветствует. Студии раскололись на объединения, не имеющие серьезных реальных программ. То, что у них есть,— причудливая детская игра. Ведь сверхзадача у всех одна, и кто с багром, кто с топором, кто с брандспойтом — это не столь важно.

И возникает вопрос: «Может быть, это кому-нибудь нужно: разобщить, разметать по мелочам и обессилить искренний порыв V съезда? Понятно, что люди борются за то, чтобы сделать и жизнь, и работу легче. Но я, например, не вижу этого на «Мосфильме». Работать стало очень сложно, еще сложнее, чем раньше. Как это ни покажется странным, некое ощущение большого мосфильмовского коллектива, его традиций было плодотворно. Да, у нас не так складываются условия труда, как на Западе. У нас труднее. Но я не знаю, где бы еще могли создать «Ивана Грозного» Эйзенштейна в том качестве, в каком он сделан. Какая хозрасчетная бригада захотела бы и смогла осуществить это? То же следует сказать и о картинах Андрея Тарковского. Нигде и никогда — только на «Мосфильме»! — можно было переснять целый фильм.

Работа в искусстве — дело тяжелое. Без поддержки государства настоящее искусство никогда не существовало. Теперь государство отворачивается от серьезного кино. А судить о величии государства и народа нужно не по количеству стали на душу населения, а по количеству и качеству стихов, духовной продукции на душу населения. Вот в чем его сила.

Руководство Союза кинематографистов выдвинуло и поддерживает идею хозрасчета. На мой взгляд, это большой и серьезный просчет. «Не все золото, что хозрасчет»,— писал Маяковский. Жизнь укрупняется, становится монументально-трагедийной, а искусство наше расползается по мелочам.

Время требует от нас нового взгляда на жизнь, нового мышления. Надо сказать, что именно таким новым мышлением обладал Иисус Христос две тысячи лет назад. Тогда видимо, тоже было острокризисное время. Он понимал, что в человеке есть нечто такое, что может быстро превратить его в зверя и сделать хуже зверя, а затем уничтожить его. Для того чтобы человечество сохранилось, и были им даны замечательные и единственные, исходящие из понимания человека рекомендации. Здесь есть не только нравственный закон, здесь — оценка абсолютной реальности человека как такового. Сегодня нам необходимо обладать новым мышлением, а уже после этого можно будет говорить и о новом киномышлении.

От людей искусства сегодня требуется самопожертвование. Ведь как ни разоблачаем мы культ личности Сталина, каждый-то чувствует себя ни в чем не виноватым — существовали обстоятельства, которые и повинны во всем. Все хотят жертв. Снова старая идея самопожертвования ради великой цели, ради идеала заменяется идеей жертвования не

собой, а другим человеком. Требуют срочного линчевания одних и воздвижения памятников другим. Такое уже было неоднократно. Нужно менять существо взгляда, а не взгляды как таковые. Путь заимствования характера производства картин у западных мастеров со всеми «гильдиями» и «спонсорами» выбран, по-моему, неудачно.

Это не новое мышление, и идея хозрасчета вряд ли поможет нам в решении главного вопроса — назначения нашей культуры.

Нам недостает умного, глубокого разговора о нравственной позиции нашего киноискусства. Люди — художники и зрители — должны отчетливо понимать отличие добра от зла в наших фильмах. Фильмы могут быть разными и по таланту их создателей, и по жанру, но нравственная позиция авторов должна быть видна. Пока же у нас много картин умственно и нравственно незрелых. Очень сильна у деятелей кино тенденция понравиться публике. Хотят понравиться отдельным слоям общества, молодежи. А художник никогда ни в чем никому не должен хотеть угождать. Его дело — говорить истину, нести правду. И главное — необходима серьезная ответственность перед людьми, перед зрителями. Это есть, на мой взгляд, в картине А. Сокурова «Дни затмения». Есть порывы к настоящему, к пониманию жизни, к крупному разговору о судьбах человечества и мира. Здесь наряду со злобой дня существует и та высшая позиция, с которой ведется разговор.

Когда я смотрел по телевидению «Одесскую альтернативу», мне вспоминалась маленькая пьеса Гоголя «Лакейская». Там слуги готовятся к своему балу. Они видят, как это делают господа. И вот — бал лакеев. Увы, ничего другого мне в голову не приходит. Низвести советский кинематограф до «бала слуг» и радоваться, что он соответствует каким-то западным образцам, пусть чуть победнее и, в общем, менее качественно,— меня от этого оторопь берет. И в этом участвуют серьезные люди! Отвлекаются от настоящего, нужного дела и занимаются, простите, белибердой, теряя время и силы, не только свои, но и зрительские, то есть народные. Это вовсе не безобидно при материальной и духовной нищете нашей страны. Как можно множить одно на другое? Нищету экономическую на нищету духовную! Наша культура сейчас оставляет позиции перед наступающей и торжествующей пошлостью. Тут девочки голые — хорошо, ново; там картина вышла безнравственная — зато «современная»... Но не надо путать демократизм с циничностью, безвкусием. Свободе творчества надо учиться, с умом ее понимать. «Свобода не в том, чтобы говорить произволу своих желаний «да», но в том, чтобы уметь сказать им «нет» (Гоголь).

Сейчас вместо старых догм мы наблюдаем появление новых. Но одна догма осталась целой и невредимой — эгоистическое существование, поиск виновных вне себя. Народ развращен собственным культом, созданным Сталиным и старательно поддерживаемым им. В целом, я так понимаю и помню, шел одновременный процесс: народ создавал культ Сталина, Сталин создавал культ народа. Ведь недаром Сталин сформулировал, отшлифовал и ввел в страшную практику понятие «враг народа». Не враг государства, не враг революции, не даже партии и коммунизма, а «враг народа». Это ли не культ народа? А всякий культ есть самое сильное и надежное орудие подавления. Пусть этот «культ народа» в основном был словесным, но «от имени и по поручению» народа вершились страшные вещи. Народ, воспитанный на своем культе, может допустить культ другого Сталина.

Вот почему надо обратиться к зрителю с невероятной для него правдой — о нем самом. Не играть на флейте забытые, но хорошо знакомые и приятные мелодии, а укреплять «соль» земли, чтобы она перестала быть соленой. И те, в ком есть эта «соль», приведут людей к добру.

З. Абдуллаева

Тройка, семерка, зеро...

Трудно было предположить, что К. Шахназаров, поставивший свои предыдущие фильмы в формах, так сказать, самой жизни, совершит вираж в сторону «реализма без берегов». Решившись на постройку «Города Зеро», он обманул наши ожидания, однако не утерял присущее ему стойкое чувство реальности.

Судите сами. Обыкновенный инженер, прилежный семьянин Варакин Алексей Михайлович отправляется в командировку в город с таинственным названием Зеро. Нуль, по-нашему, или, быть может, фантом. Но именно этот загадочный — реальнейший из реальных — город со своими простодушными, дикими и обольстительными обитателями затягивает нашего героя в опасную игру. В другую — странную — жизнь, грозящую превратить его в картонную фигуру.

Удивляться здесь есть чему. И герою, как Алисе в Зазеркалье, приходится быстро ориентироваться, чтобы не попасть впросак, не обмишуриться. Не заблудиться в каскаде аттракционов, в безумных, но одновременно сотканных из воздуха нашей родимой действительности ситуациях.

Потенция жанра — тематической и образной структуры фильма (то ли пародии на магический театр Германа Гессе, то ли заимствования экспозиционных идей музея восковых фигур мадам Тюссо) — обращена к нашим национально-культурным и социальным мифологемам, разыгранным по законам абсурдистской драмы.

Казалось бы, невозможно представить невероятные картины советской реальности еще более невероятными — так, что даже сама способность логически воспринимать их была бы окончательно утеряна. Конечно, наше вполне реалистическое (хотя и «замифилогизированное») время не объяснить позитивистски. Факты — фактами... Но осознать, что все, что было (и есть) — было (и есть) на самом деле — почти невозможно. Мистика какая-то. Кто спорит — советская жизнь фантасмагорична донельзя. А уж загадочна не менее, чем «славянская душа».

Но мы свыклись с абсурдностью повседневного существования настолько, что с трудом отличаем норму от аномалии. У нас ведь своя особенная норма (не только гордость), то бишь собственная уникальность, повсеместно укорененная аномалия. Скажем, объявлять здоровых сумасшедшими — давняя, восходящая аж к Чаадаеву, а отнюдь не только социалистическая традиция.

Когда здравый смысл кажется (не кажется, а является) сюрреалистским бредом, — все возможно. Как в сказке. Или — как в нашем отечестве. Короче: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» — построить к 80-му году коммунизм, например, или прорыть тунель от Лондона до Бомбея. Нашему человеку по плечу быть одновременно и членом Политбюро, и японским

«Город Зеро»
Сценарий А. Бородянского, К. Шахназарова. Постановка К. Шахназарова. Оператор Н. Немоляев. Художник Л. Кусакова. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1988.

шпионом. Поверить в это нельзя. Но если очень надо — можно. Опыта нам не занимать.

Франц Кафка должен быть объявлен классиком социалистического реализма, представившим феноменологию нашей типичной жизни в типичных же обстоятельствах.

Надо сказать, что правдоподобие вообще зачастую путает у нас карты. Ведь когда вымысел обретает качество реальности, норма становится абсурдом. «Умом Россию не понять» — не только нещадно растиражированная поэтическая сентенция, но и бессмертная формула национального иррационализма.

Начало «Города Зеро» могло бы стать завязкой к любому прежнему фильму К. Шахназарова, а также вполне сгодилось бы для застойно-производственной картины, не выходящей за рамки привычного абсурда. Однако простенькая история (командировка в глубинку для выяснения отношений с заводом-поставщиком кондиционеров в связи с переходом на хозрасчет) изживается авторами в самом зародыше, перевоплощается в нечто непостижимое и постепенно мистифицирует героя, заодно и нас, зрителей.

Фактура, натура, персонажи, детали легко узнаваемы и смещены, как если бы пришлось запечатлеть зыбкую грань между кошмарным сном и явью, поведать о бредовом состоянии людей здоровых (не уличишь) или же — о неявных отклонениях людей, давно сдвинутых по фазе.

«Город Зеро». Варакин — Л. Филатов, смотритель музея — Е. Евстигнеев.

Герой фильма, вступив на платформу Зеро, связывает как бы две реальности.

За Варакиным — нормальная жизнь: жена, дети, служба, заботы, переживания. Жизнь, показанная, скажем, в «Курьере», знакомая и по другим художественным и внехудожественным свидетельствам.

Перед ним — та же жизнь. Но ее реалии взвинчены, гипертрофированы, доведены до фантасмагорического предела, а причинно-следственные связи разрушены. Реальность освобождена

здесь от доныне привычных герою закономерностей и готова раскрыть свои же непредсказуемые возможности. С одним, правда, немаловажным условием. «Только для сумасшедших — плата за вход — разум» (так было в магическом театре Гессе).

В город Зеро Варакин попал обычным путем, но оттуда такой путь заказан; обратных билетов не продают, поезда проходят мимо, дорога утыкается в «кирпич». И вообще вместо железнодорожной станции — краеведческий музей, то есть одна из актуальных современных мифологем, связанная с идеей возрождения малой Родины. Плата за вход — тридцать копеек и... «разум». Недорого по нашим временам. Героя — человека со здоровой психикой — в этом городе повсюду подстерегают изнуряющие ловушки. Они напоминают манящие надписи на дверях все того же магического театра. «Наслаждение от самоубийства! Ты доконаешь себя смехом». «Время превращается в пространство с помощью музыки». «Все девушки твои». Непонятно лишь, что для Варакина лучше и есть ли у него выбор: удержаться от искушений или же поддаться им.

Здесь незнакомки щебечут по телефону и предлагают Варакину развлечься: «Мы пельмени сделали, а ты вина возьми». Мир Зеро испытывает не только моральную устойчивость героя, но — главное — его, так сказать, гражданскую зрелость. Здесь на глазах у Варакина поднимается стена в ресторане и начинает играть оркестр, в то время как происходит убийство или самоубийство (а может, ни то, ни другое) местного повара. В ходе «расследования» выясняется, правда, что никакого джаза в ресторане «Днепр» не было и нет. А появился он лишь для того, чтобы заглушить выстрелы, сразившие повара — дитя «оттепели», в свое время изгнанного из комсомола и ОБХСС после первого публичного исполнения рок-н-ролла в городе Зеро. И в общем-то неясно, в чем больше заинтересован медиум и хранитель государственности прокурор города. В том, чтобы раскрыть преступление, или же в том, чтобы поскорее закрыть дело. Уж очень подозрительны его намеки, которые он делает Варакину во время допроса, на свое высокое предназначение, причастность к идеям «силы и бессмертия», «российского духа». Не случайно горожане делают Варакина сыном героя времени, приоткрывшего щелку «железного занавеса». Не случайно и называют его... Махмудом. Таким образом он, вероятно, на границе Зеро олицетворяет своего рода встречу (искушение?) Востока и Запада в перестраивающейся России.

Правда, положение у прокурора не из легких. Одинок он среди горожан, словно обезумевших от ныне дозволенного вечера памяти рок-н-рольщика Николаева, где во весь голос утверждается «политическое значение реабилитации рок-н-ролла». Прокурору остается только самопожертвование: самоубийство во время рок-н-ролльного шабаша. Вот был бы наш ответ Чемберлену. Увы. Пистолет дает одну осечку за другой. Мечтая отдать жизнь за идею, этот защитник закона втайне еще мечтает и о преступлении. Словом, «широк русский человек... я бы сузил...»

Зеро — нуль, дыра. Как в белом цвете заложен весь спектр цветовых оттенков, так и зеро — знак бесконечности: благой, дурной и безразличной.

Поначалу непонятно, снится ли командировочному ИТРу, «интеллигенту в шляпе» игривый и гадкий — тошнотворный, как вчерашний винегрет, сон. То ли это все-таки жизнь. «Жизнь есть сон» (пьеса Кальдерона—Бородянского).

Герой попал в Зеро в наоборотный мир, удивительно смахивающий на самый заурядный. Только в Зеро все смешнее и запутанней. Надо — соответствовать. Ну, совсем как в стране чудес: «Конечно, ничего удивительного в этом не было. Правда, Кролик на бегу говорил: Ах, боже мой! Я опаздываю. Но и это не показалось Алисе особенно странным. (Вспоминая об этом впоследствии, она подумала, что ей следовало бы удивиться, однако

в тот миг все казалось ей вполне естественным.)»

Герой фильма куда менее доверчив, чем Алиса, так как город грозит поглотить его без остатка, лишив даже права на избавление «впоследствии». Варакин чувствует, что в игре с персонажами-масками — жителями Зеро (отсутствие названия — отсутствие лица, любые подстановки желательны и даже обязательны), в этом вневременном и очень конкретном пространстве может тоже стать маской, подставной фигурой, «шестеркой». Город пытается отнять у Варакина не только собственное лицо, но и собственное имя.

«Город Зеро».
Прокурор — В. Меньшов

Желая втянуть героя в рок-н-ролльную драму, все городские лидеры проявляют заинтересованность в том, чтобы он стал сыном убиенного или покончившего самоубийством (все равно!) ресторанного повара, Махмудом Николаевым, господином Никто в городе Зеро. Нулем без палочки, иллюзионистом цирка, а не московским инженером в глаженом костюме. Этаким Иваном Ивановичем Самоваром, к которому, как у Хармса, приходят дядя Петя, тетя Катя, дедушка, бабушка, Жучка с Муркой, все за кипятком... Но наш-то герой — не «чайник», хотя, кажется, близок к тому, чтобы им стать.

Художественная логика фильма — попытка воспроизвести своеобразный, на грани абсурда, концентрат соцреализма, гипертрофию жизнеподобных деталей. Персонажи и ситуации фильма — словно ожившие муляжи и живые картины из нашей непредсказуемой действительности.

В этом смысле кульминационный эпизод — осмотр героем музея с ошеломительно правдоподобными и одновременно нелепыми экспонатами превращается в апофеоз искусно достоверной «картины мира», где совместились большая историческая ложь, подтвержденная чистотой «документов», местные радости и достопримечательности. И все здесь натурально — невозможно отличить куклу от загримированного персонажа. И наоборот.

В этом восхитительном музее, расположенном в заповедной зоне (зеро — 0 — замкнутый круг без выхода и входа), сосуществуют мирно, не ущемляя друг друга, троянские захоронения, статуи римских легионеров, заспиртованная голова Лжедмитрия, портреты первого стахановца Зеро, Азефа, его любовницы, председателя ревкома, знаменитого летчика и знаменитой проститутки Петуховой, первой гражданки Зеро, задержанной на фестивале молодежи и студентов 57-го года за преступную связь с иностранцами... Все те, кто рано или поздно (или никогда) осчастливил своим присутствием этот край. Эту квазиисторическую (со скрупулезным упоминанием конкретных дат) вселенную, где все — современники; эту жизнь после смерти, с чистого листа, с нуля, которую завершает многоярусная композиция «Грезы» — вращающаяся пирамида живых скульптур («живых картин») ударников-культуристов, пионеров, рокеров и т. п. Символ

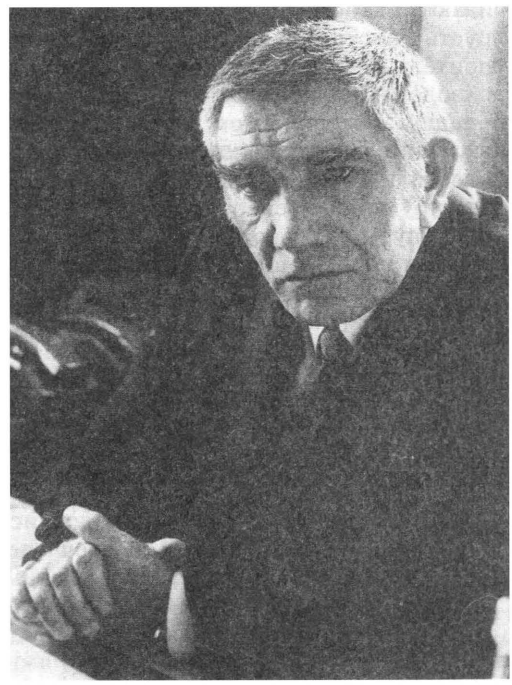
круговорота (зеро) прошлой и настоящей жизни.

Мы попадаем в иллюзионистское — до колик знакомое — пространство с выкачанным временем и пробегаем его как краткий справочник идеологем нашего сознания. Как его показательный — музейный образ, сочетающий в себе синхронность подлинников и адекватных им копий, откомментированных бредовым, но «правильно» сконструированным текстом гида: «Кровать Аттилы, на которой предводитель гуннов надругался над вестготской королевой на глазах своей орды. Профессор Ротенберг обнаружил на ней остатки семени, по которым он вывел формулу ДНК, ввел данные в компьютер и получил абсолютно достоверный образ Аттилы». Или: «Зиновий Пешков, приемный сын Горького, родной брат Свердлова, в тридцатые годы посол Франции в Китае».

Все это, включая архетипы исторической памяти, а также своеобразный сюр событий настоящего (превращением в муляж чревата и сиюминутная жизнь),— строительный материал для создания активной, самопорождающей бесцельности, свидетельство поломки компасной стрелки. Перед уходом в небытие повар Николаев посылает обескураженному командировочному торт (типичный соцартовский прием замены живого на мертвое) в виде выпеченной из бисквитного теста головы Варакина — явный прообраз будущего музейного экспоната.

Жители Зеро существуют в имитационной и близко нам знакомой реальности. Они, персонажи человеческой комедии, чья убийственная типажность и типичность обнаруживает старый и вечно новый социальный вид: массовидного советского человека с его мифами, манерой поведения и, разумеется, идеалами. Как, например, строительство Беломорканала или всегда животрепещущая идея русской государственности.

Издеваясь над закоснелой нормой (она же аномалия), авторы постепенно оказываются в плену у избранного метода. Сюжетный абсурд (смерть повара Николаева, совпадение его фамилии с фамилией убийцы Кирова, коллективный поход к засохшему дубу, под которым еще Димитрий Донской сиживал, явление отцов города в гостиничном номере нашего героя, где писатель-«западник» будет от души уминать пельмени, а прокурор-«славянофил» заведет недвусмысленную песнь: «всюду деньги, деньги, деньги, всюду деньги,



«Город Зеро».
Пал Палыч — А. Джигарханян

господа...», перебиваемую лирическим хором и авторской усмешкой: «Ночь светла, над рекой тихо светит луна», под которой расцвели голубые цветы — наш неизбывный романтизм!), наложился на узаконенную бессмыслицу изобразительного соцарта с его остраненно-игровым началом. Расхожий ассортимент идеологических стереотипов, увековеченных в музейных композициях, как то: борьба с рок-н-роллом или обсуждение академиком Фоминым в 1934 году с товарищами Хрущевым

и Кагановичем проекта возведения на Красной площади величественного здания Наркомтяжпрома и т. п., едва ли не исчерпывают смысловую энергию фильма. И динамичное, кинематографическое решение постепенно чем ближе к концу, тем явственней уступает место изобразительной статике, а нередко и литературной риторике.

Кривые зеркала ироничных зрелищных аттракционов, расставленные, как силки, по всему фильму, размагничивают действие, собственно драму (пусть абсурда). Перед нами серия упоительных, но внутренне статичных эпизодов. Они, конечно, свидетельствуют о нашем историческом и повседневном движении к... зеро, но лишь в качестве более или менее удачных иллюстраций, фиксирующих (теперь в кино!) известный путь. Иллюстраций искусства соцреализма (наподобие фундаментального лексикона советских идеологем Г. Брускина, чемпиона «Сотбис»). Это искусство прошло этап великого взлета, познало вкус остранения и завершилось сегодня глумливым соцартом, который, как утверждают знатоки, и есть «соцреализм сегодня». Круг опять замкнулся. Зеро.

Впрочем, не стоит ли, отмахнувшись от «идеи», попросту отдаться впечатлению? Возрадоваться актерским удачам.

Давно замечено, что наша публика, не избалованная в последние годы подлинными режиссерскими открытиями, ходит в театр «на актеров». То там, то тут в неровных, средних спектаклях вдруг сверкнет сцена, а то и целая роль любимого или неизвестного артиста. Сейчас, видимо, и в кино — как некий эстетический компромисс — ощутима потребность спрятаться за актерские бенефисы в театральном смысле слова. (Не путать с сакраментальной «смертью» режиссера в актере, а также с исконным стремлением зрителей любить актеров, минуя как успехи, так и провалы режиссера.)

К. Шахназаров — режиссер актерский, замечательно чувствующий исполнителей. И каждый из них словно стремится искупить — отыграть — драматургическую вязкость картины, не вырулившей, к сожалению, из нетривиальной затеи. Не для того ли после наворота сюжетных зигзагов режиссер соберет еще раз всех вместе в гостиничном номере Варакина, где каждый актер «отфилигранит» уже знакомые черточки характера, а потом все отправятся к могучему дубу, откуда и дернет наш герой из города Зеро по водной глади в лодке без весел...

Итак, актеры!

Леонид Филатов. Старожил Таганки, голос из хора, лицо фона, обрел знаменитость и вышел в первачи благодаря «Экипажу» А. Митты и «Успеху» К. Худякова. Закваска Таганки — в личности, в горделивом самоосознании без всякой позы, тем более фальши. Леонид Филатов, поэт и пародист, белая кость Таганки, не сыгравший там ни одной большой роли, привнес на экран романтический, темпераментный, но и желчный, жесткий образ человека с «некрасивым», интеллектуальным, очень подвижным лицом, нервным, стремительным жестом.

Актер — автор. Умный актер (скольким прекрасным артистам это качество, увы, помешало). Актер — не «губка», не «инструмент», не «исполнитель». Оттого, наверное, он так замечательно читает стихи. Иначе, но не хуже, чем Юрский.

Филатов, призванный играть активных и моторных героев, здесь смикширован, обыден и даже стерт. Средний человек, человек из метро, его герой раздраженно терпит этот зоосад или кунсткамеру. И вот собственно замешательство — встречу с планетой Зеро, которая провоцирует, взывает его к ответу, вот эту почти оторопь, перебиваемую еле сдерживаемым возмущением и чистосердечным смущением, актер разрабатывает, распределяет изящно и ненавязчиво. Филатов играет последнего живого, отбрасывающего тень, рядом с теми, кто этого свойства лишился, кто доигрывает или разыгрывает лишь роли в нулевом пространстве города Зеро.

Среди них: директор завода, выпуска-

ющего кондиционеры,— Армен Джигарханян — с замороженной пластикой и мертвыми глазами чучела-мастодонта. Персонаж — функция, механическая кукла, дегенерат и циник, а может, махнувший на все рукой, кроме девушек, врач психбольницы, выплевывающий клишированные ответы, давно притерпевшийся и к здоровым, и к больным. Бесстрастный, с казенной, автоматически сочувствующей интонацией, он хранит олимпийское спокойствие, давно закрыв глаза на то, что происходит (и происходит ли?) в его подопечном хозяйстве, на его заводе — неважно где.

Петр Щербаков — мэр Зеро, с массивным, простецким обликом положительного представителя нашего народа и прижимистого негодяя, по-отечески заботливого, по-отечески невыносимого. Ветеран «Современника», прошедший школу бытового реализма, незамутненной достоверности, чья исполнительская манера кажется в этом фильме анахронизмом, но при этом дает неоспоримый опознавательный эффект.

Олег Басилашвили — писатель, председатель местного СП, обвиненный некогда в космополитизме, ныне реабилитированный, имеющий роскошную дачу — символ творческого благоденствия, мелкая душонка, подкаблучник, прелестный, пропивший идеалы молодости, если таковые были, суетящийся, чтобы не исчезли сегодняшние, если таковые есть. «Басик» — зовут его в театре, легкого виртуозного лицедея с хлестаковскими замашками, с клеймом зашибленного русского интеллигента, с поблекшей красотой, обмякшей статью бывшего кавалергарда.

Владимир Меньшов — прокурор Зеро, шагнувший в картину с собраний общества «Память», доморощенный монархист, маниакально толкующий о том, что Россию сгубили, что святую веру в государственность потеряли. Городской сумасшедший, едва ли не рвущий на себе одежду, кликуша с никогда не улыбающимся лицом. Приземистый, скуластый, с тяжелым подбородком, диким взглядом фаната, «знатока Достоевского», «мученика идеи». Блестящий, доведенный до актерского разгула портрет тех, кто сзывает народ в Румянцевском саду.

Евгений Евстигнеев — хранитель музея, интеллигент из захолустья, с хорошо поставленным голосом, столичным выговором «открытых» гласных, ужимками любителя прекрасного пола. Особый юмор Евстигнеева, прославивший его в раннем «Современнике», добротность артиста, правда, то и дело впадающего в штамп, понадобились здесь, чтобы в образе настырного и тусклого старикашки запечатлеть целый социальный пласт пенсионеров-маэстро, демагогов, патриотичных и жалких, с их гладкой речью, с едва заметной лукавинкой во взгляде и интонации.

И безголосая страшилище-баба, бывшая партнерша Николаева по рок-н-роллу, глотнувшая из-за политической травли уксусу. И два киевских экспедитора, и семейка токаря, и официант — искуситель, Мефисто города Зеро. Тот, кто Варакину десерт принес...

И все же. Почему запнулся этот фильм? Почему, выразительный в деталях, он не держит каркас цельной структуры? Легко свалить на сценариста, забуксовавшего где-то в середине фильма. Но и режиссер не сумел удержать труднейшего равновесия — действительно пионерского в кино — между драмой абсурда и абсурдом соцарта, невольно пришедшего к сатирическому обозрению, стереоплакату. А может быть, проблема сложнее и подвох был скрыт в непосильной задаче, ибо выхолощенная, мертвая и, в сущности, прямолинейная натура соцарта не поддается переводу в объемное, динамичное кинематографическое измерение? Так или иначе дерзкому замыслу не достало вполне адекватной художественной идеи. А именно: создать (ни много, ни мало) новый киножанр не в смысле набора определенных составляющих, парада приемов и парада актеров, но жанра как особого типа «строить и завершать целое, притом... существенно, тематически завершать, а не условно — композиционно кончать» (М. М. Бахтин).

Б. Рунин

Поэтика ускользающего прошлого

Об этом печальном, малолюдном, постановочно весьма скромном, впрочем, насквозь режиссерском фильме хочется судить по большому счету. Хотя бы потому, что у него есть свой, западающий в душу «имидж». Не так-то часто уносишь с собой после просмотра не сюжетные перипетии, не хорошенькую мордашку героини и даже не благонамеренную мораль, а своеобразие запечатленного мира. Некое локальное представление, видимо, возникающее в кинематографе из особого и потому каждый раз трудно определимого взаимодействия чувства пространства и чувства времени.

Тем более удивительно, когда это острое ощущение бытия искусства порождает фильм, построенный на неприхотливой, в чем-то даже банальной фабульной основе. Да, это замечание имеет прямое отношение к «Вечному сиянию» литовского режиссера А. Пуйпы. Судите сами. Колхозный конюх Аницетас (В. Петкявичус), человек добродушный, невозмутимый, но явно тяготящийся затянувшейся связью с покорной ему Пране (Д. Стубрайте), буфетчицей местной чайной, внезапно влюбляется в приехавшую к родственникам Амилю и женится на ней. Однако уже очень скоро Амиля (В. Кельмелите) — натура мятущаяся, своевольная, неуравновешенная — уходит к веселому, разбитному трактористу Зигмасу (К. Сморигинас); оба они погибают на железнодорожном переезде, где у Зигмаса внезапно заглох мотор.

Вот, собственно, и все.

По внешним признакам — типично бытовая драма, еще одно нехитрое кинематографическое повествование о странностях любви и превратностях судьбы, развертывающееся на фоне грубоватых сельских нравов и еще не вполне укоренившихся тогда в литовской деревне навыков коллективного хозяйствования.

Да, мы видим на экране именно литовскую глубинку и именно второй половины пятидесятых годов. Давно окончилась война, но здесь все еще напоминают о себе режимные строгости, и уполномоченный «органов» — так и не нашедший общего языка с здешними жителями, спивающийся Петр Сергеевич — по-прежнему выслеживает «чужих». Не утратили здесь своей актуальности споры вокруг преимуществ механической тягловой силы по сравнению с лошадиной, и обреченность конского поголовья становится еще одной печалью Аницетаса, так трогательно привязанного к своей любимице Сивке.

Этот ряд реалистических обстоятельств, составляющих социальный фон картины, осложнен, как обычно у А. Пуйпы — вспомним «Чертово семя»

«Вечное сияние» (по мотивам повести Р. Шавялиса «Вечный свет»)
Сценарий Р. Шавялиса. Постановка А. Пуйпы. Оператор Р. Юодвалькис. Художники Г. Кличюс, А. Бружас. Композитор-звукооператор Ю. Ширвинскас. Литовская киностудия, 1987.

(1980), «Дочь конокрада» (1982), «Женщину и четверых ее мужчин» (1984), — мотивами какой-то знобящей непостижимости женского характера, почти фатально сулящего мужчине наряду с любовью непостижимые беды.

Однако, если вдуматься, образная суть картины куда шире ее фабульных предпосылок, местной специфики и «сакральных» реминисценций. По своему эмоциональному последействию она, на мой взгляд, решительно выплескивается и за грань колхозной тематики, и за пределы быта, и за рамки любовной коллизии. По-моему, новый фильм А. Пуйпы вправе апеллировать к нашему историческому сознанию, к пониманию нами трагического своеобразия отраженной в нем эпохи. А это уже совсем иной масштаб. Словом, я усматриваю в художественной логике этого фильма, в самой его атмосфере образное преломление исторической сути того периода нашего общественного развития, который мы связываем с XX съездом, с началом реабилитации, а также с последующим движением общества вспять. Недаром в фильме так настойчиво акцентируется хронологическая привязка к действию — 1956 год.

И так же настойчиво тут акцентируется, только уже не словесно, а преимущественно визуально, смена душевных состояний героя и та метаморфоза, которую постепенно претерпевает общий настрой картины, по мере того как нам становится внятен ее внутренний ток: от бодрости и раскованности в начале к апатии и унынию в конце. То есть по мере того как нам постепенно становится ясна горько-ироническая подоплека названия фильма — «Вечное сияние».

Давайте же проследим, какими чисто кинематографическими средствами воздействует автор фильма на наше восприятие, стремясь внушить и нам это неуклонное понижение тонуса изображаемой жизни. Пожалуй, наиболее действенным средством тут оказалась оригинальная организация внутрикадрового пространства, особенно если учесть, что интерьерные съемки в фильме А. Пуйпы преобладают над натурными и по количеству, и по выразительности. Впрочем, тем и другим придана здесь несколько необычная эмоциональная нагрузка.

Прежде всего бросается в глаза то обстоятельство, что тесные интерьеры у А. Пуйпы неожиданно оптимистичны, особенно вначале, а кадры, в которых герои остаются наедине с природой, почему-то исполнены зловещей пустоты, особенно в конце. И что любопытно: оказывается, большинство сцен, снятых оператором Р. Юодвалькисом в помещении, ориентировано прямо на источник света, находящийся, как правило, в глубине кадра, что создает иллюзию светлой перспективы — в прямом и переносном смысле.

Иначе говоря, в самой изобразительной структуре фильма Пуйпы подчеркнута (опять-таки преимущественно вначале) устремленность вперед, к свету, на простор, на волю. И в то же время чувствуется, что эта возможность выхода, преодоления замкнутости, хотя и будоражит людям душу, слишком уж непривычна, а главное, чем-то чревата.

Да, неведомая даль манит, зовет куда-то. Недаром Амиля в минуту смятения норовит убежать из супружеской постели в чистое поле. Недаром и Аницетас в момент тяжкого раздумья выходит из дома и долго смотрит куда-то за горизонт. Но и там, на природе, не приходит к нему успокоение. На лугу, где пасутся его лошади, герой фильма кажется еще более одиноким и затерянным. После гибели Амили он опять сошелся с Пране, но его вера в будущее уже утрачена. Просторный мир, суливший раньше новизну впечатлений, оборачивается теперь для него захламленным пустырем.

Такой представляется мне тенденция пространственных решений в фильме Пуйпы. Она как бы отражает смену общественных настроений того времени. Настроений, связанных вначале с выходом страны из мрака затянувшегося сталинского безвременья, а затем — с постепенным осознанием тщеты и безрезультатности тех робких перемен,

на которые тогда решилось наше руководство.

Конечно, меня могут упрекнуть в том, что, проводя метафорическую параллель между эйфорией влюбленного Аницетаса и нашими обольщениями поры XX съезда, так же, как, уподобляя душевные муки того же Аницетаса нашим печалям и разочарованиям времен частичной реставрации сталинщины, я навязываю фильму «Вечное сияние» несвойственный ему смысл. Мол, такого рода прямые соответствия могут завести очень далеко.

Что ж, наверно, подобная опасность действительно существует, мы нередко и впрямь, без достаточных на то оснований, смело объявляем одно явление метафорой другого, тем самым избавляя себя от подлинного анализа каждого из них. Но в том-то и дело, что такой «крупномасштабный» аспект истолкования судьбы героя «Вечного сияния» подсказал мне не кто иной, как сам А. Пуйпа.

Ведь это он, пусть по-своему, иносказательно, но тоже с максимальной наглядностью, показал, что иной раз исторические события отражаются даже на людях совсем иной эпохи. Тут нам снова предлагается оригинальная материализация метафоры: я имею в виду эпизод «приехало кино», где колхозники, собравшись в доме Аницетаса, смотрят в тесноте старый фильм «Минин и Пожарский», и луч проектора то и дело натыкается на сидящих в беспорядке зрителей, так что война 1612 года буквально гуляет по ним. Бывают такие моменты, словно бы говорит Пуйпа, когда история прямо-таки читается на лицах. И тем более повторяет себя в судьбах современников.

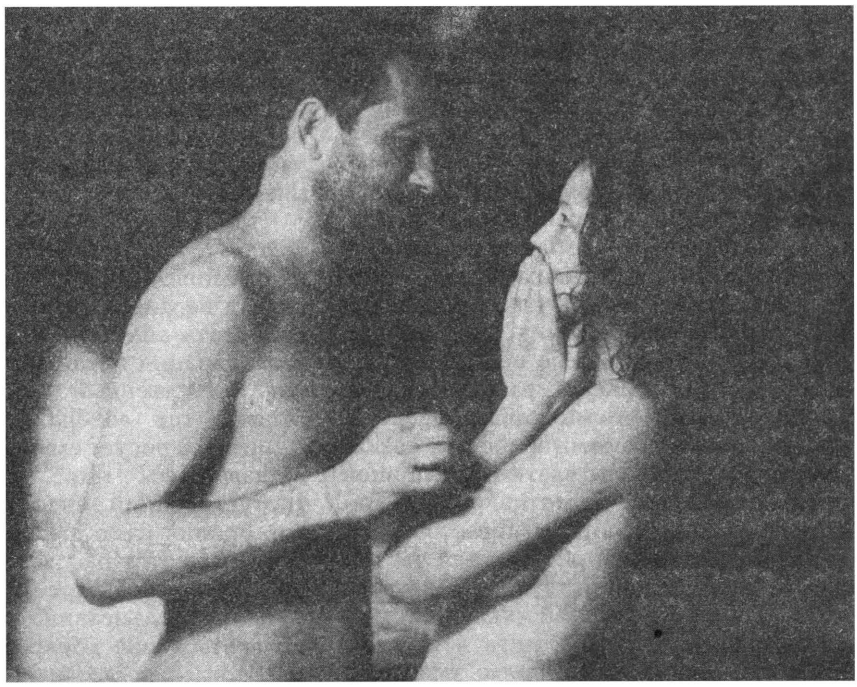
«Вечное сияние»

Разумеется, новая картина Пуйпы, как и всякое произведение искусства, многозначна, а следовательно, позволяет быть истолкованной и по-другому. Но мне «историко-метафорический» аспект рассмотрения представляется плодотворным еще и потому, что он как бы адекватен самой поэтике фильма. В этой связи хочется сказать несколько слов и о чувстве времени в «Вечном сиянии», где происходящее отделено от нас тремя десятилетиями, даже более того.

С тех пор много воды утекло в местной речке, столь необузданной в пору весеннего паводка, как о том свидетельствуют начальные кадры. И кто его знает, что могло статься потом с Аницетасом, с Пране, со всеми другими персонажами. Их дальнейшие судьбы нам неизвестны. За исключением одной, что, по-видимому, существенно сказалось на интонации всей картины.

Дело в том, что среди ее эпизодических действующих лиц фигурирует совсем еще юный литератор, редактор районной газеты по фамилии Шавялис. Его играет молодой актер, почти подросток, каким и был в ту пору ныне известный литовский писатель Римантас Шавялис — автор сценария фильма. Тем самым мне, зрителю, дается понять, что изображаемая на экране жизнь дошла до нас пропущенной не столько сквозь призму более чем тридцатилетнего общественного опыта, сколько через память одного из очевидцев. То есть, передо мной не вообще «ретро», а воскрешение кем-то давным-давно лично наблюденной жизни. Так сказать, заведомо субъективная реконструкция былого.

Думаю, что поэтику «Вечного сияния» более всего определило то обстоятельство, что режиссер прочел сценарий Р. Шавялиса именно как фильм-воспоминание. В виде драмы, разыгравшейся когда-то рядом с одним из незаметных ее свидетелей. Она построена примерно по тому же принципу, как эта обусловленность личной памятью повествователя проявилась в фильме А. Германа «Мой друг Иван Лапшин», но только с еще большим упором на саму психологию процесса ретроспекции, на его неизбежные эскапады.



«Вечное сияние». Аницетас — В. Петкявичус, Амиля — В. Кельмелите

Начну с того, как передано здесь ощущение давности происходящего. Первые же кадры «Вечного сияния» задают нужный в этом смысле тон. Оказывается, фильм не цветной, а вирированный — мягкий оттенок сепии, как на старых, уже выцветших фотографиях, придает ему колорит искомой архаичности. К тому же здесь не редкость

слегка смазанные контуры, не всегда контрастное изображение, словно бы проступающее сквозь толщу времени.

На экране идет припоминание. Одна из самых таинственных особенностей нашей психики реализует свои повествовательные возможности. Каждый кадр словно бы дается рассказчику не сразу, требуя сосредоточенного вглядывания в тот мир, в тех людей, погружения в самого себя. Самое это занятие заведомо обрекает человека на непоследовательность, сбивчивость, недосказанность. В его прерывисто неторопливую, нащупывающую речь неизбежно вторгаются случайные подробности, не имеющие отношения к делу, но, видно, без них не могло всплыть из глубин памяти и то, что действительно важно сейчас.

Но что делать, если время многое от нас отстраняет, а многое и остраняет? Что делать, если наша память неизбежно включает в свои показания и немалую долю воображения? Что делать, если тут заявляет о себе особая логика, которая порой толкает рассказчика на хронологические и смысловые инверсии, на заведомую фрагментарность и сознательные упущения по части той или иной связи, той или иной мотивировки? Наверное, в любом другом повествовании подобные вольности раздражали бы меня. Но здесь я присутствую при актуализации событий, открывшихся повествователю почти тридцать пять лет назад, и потому мне кажется более уместным сверяться не с академическими канонами «развертывания сюжета», а с психологией памяти, с ее озадачивающими прихотями и капризными ужимками.

«Чтобы вызвать прошлое в форме образа, надо иметь способность отвлекаться от настоящего действия, надо уметь придавать цену бесполезному, нужна воля к грезам... И мы, люди, восходя таким образом к прошлому, находим его всегда ускользающим, как бы бегущим от нашего взора...»

Это говорю уже не я, это говорит один из самых проницательных исследователей творческой сущности человеческой памяти — Анри Бергсон. «Когда воспоминание оказывается перед сознанием, оно производит на нас впечатление какого-то выходца с того света...— считает французский философ. И поясняет: — В действительности связь этого воспоминания с нашим теперешним состоянием совершенно подобна связи между невоспринимаемыми и воспринимаемыми объектами и бессознательно играет в обоих случаях аналогичную роль».

Мне кажется, секрет напряженной выразительности нового фильма А. Пуйпы заключается не в том, что ему удалось именно так воздействовать на мою сферу бессознательного. Ведь он подарил мне редкую возможность ощутить через феномен ускользающего прошлого его тончайшую связь с моим нынешним состоянием.

Что же касается «выходца с того света», то применительно к образу погибшей Амили (как, впрочем, и некоторых других персонажей) это положение может стать еще одним поводом для материализации метафоры. Я имею в виду тот единственный в фильме цветной эпизод, где воображение несчастного Аницетаса рисует ему встречу с любимой в загробном мире. А может быть, «потусторонний эпизод» вовсе плод горькой иронии самого повествователя? Так или иначе этот расцвеченный мир не бежит, не ускользает от нашего взора, а, напротив, внезапно приобретает черты гротесковой конкретности.

И когда в заключительном снова вирированном кадре Аницетас с му́кой на лице смотрит куда-то вдаль, я укрепляюсь в сознании того, что мне показали не просто драму обделенных счастьем одиноких людей, а некий образ бытия, вобравший в себя главенствующие настроения той эпохи. Эпохи тщетности вспыхнувших было надежд, эпохи недолговечных упований. Стена, у которой мы прощаемся с беднягой Аницетасом, по мере того как отъезжает от нее камера, оказывается куда выше, чем можно было предположить по началу этой, завершающей фильм сцены. И перед Аницетасом уже не манящий простор, а пестрящий обрывками бумаги пустырь.

Пустырь разочарований...

М. Гуревич

О куколках и бабочках

Фильм «Куколка» получил отменное паблисити еще до выхода на экран. В соответствии с духом гласности общественность широко оповестили о конфликте между молодым еще режиссером И. Фридбергом и маститым Р. Быковым, худруком объединения, в котором была снята значительная часть фильма. Дело в основном упиралось в такой и впрямь небанальный поворот для нашего «юношеского кино», как любовная связь учительницы с учеником. «Ретроград» Быков к подобной «смелости» оказался морально не готов, но, к несчастью, обладал на сей раз продюсерской, так сказать, властью — и... «Вот оно! — дожили до новой цензуры «своих», вчерашних гонимых!» — патетично восклицали одни. Другие не без резона замечали, что и у «художника-начальника» есть своя правда — и своя ответственность.

Наконец, все баталии позади, фильм закончен в соседнем объединении «Слово» (плюрализм в действии!) и благополучно вышел в прокат, став «бестселлером» на II всесоюзном кинорынке. Чему я искренне рад. Хотя бы даже из чисто эгоистических соображений: теперь можно спокойно высказываться, не очень заботясь о том, на чью мельницу что льешь,— редкая все еще радость для советского критика.

Знание «трудной судьбы», как ни крути, висит грузом на восприятии и готового фильма. Дискуссии, возникшие в пылу «кампании защиты», продолжаются и после боя. Так из-за чего же сыр-бор, о чем все-таки фильм? Да сразу и не скажешь. Слишком много всего тут завязано в узел. Большой спорт, уродующий детские тела и души, ломающий судьбы; бывшая чемпионка, оказывающаяся в нормальной жизни просто несчастной девчушкой, которая примется из кожи вон самоутверждаться в нормальном же 9-м «Б»; обычный этот класс рядовой советской школы так «нормален», что волосы дыбом: борьба за лидерство, кровавая буквально; и любовный треугольник — более чем роковой: она любит его, а он — учительницу; мир взрослых, наконец: циник-тренер, наседка-мама, завуч — воплощенная карикатура прежних еще времен — и сама «классная» (она же возлюбленная главного героя) — молода, красива, умна, поэтична, благородна... да и педагог, судя по всему, незаурядный.

Впрочем, кто-то, наверное, усмотрит в ней жестокую властность, а в драматургии фильма — притчу о «старой» и «новой» власти. А еще кто-то разглядит на втором плане драму личности в тоталитарном социуме, будь то большой спорт или средняя школа (сошлется, к примеру, на шоковый пролог «под документ» — там страшная бабка посылает хрупкое чадо в сущую преисподнюю, где крохотных девчушек мнут, ломают, растягивают на брусьях...). Не стану спорить, можно разглядеть. А можно — и нет. В том-то и дело — та-

---

«Куколка»
Сценарий И. Агеева. Постановка И. Фридберга. Оператор В. Нахабцев. Художник Т. Лапшина. Композитор Д. Тухманов. Звукооператоры О. Буркова, Г. Пильщик. «Мосфильм», 1988.

кое кино провоцирует вычитывать что угодно, ибо само оно вполне... как бы это сказать... необязательно.

Объяснюсь — и давайте сверять оценки. В самом деле: что перед нами, какой в конце концов это жанр? Социальное портретирование? Да нет, пожалуй; как сказал поэт: жизнь — это глубже, страшнее и шире. Психологический этюд «о свойствах страсти»? Тоже прочитывается как намерение, но грубоваты мазки. Модель — лидеры и ведомые: коллектив, власть, игра честолюбий и прочее? Так ведь ее, эту модель, не только обозначить, но еще и выстроить надо хоть на какой, а все же мысли.

Соединение в стилистике фильма документальности и притчевости кажется мне искусственным приемом. Видимо, сказалось авторское желание высказаться сразу и обо всем, продемонстрировав владение разными манерами. Но в итоге, увы, скачем по верхам и попадаем в пустое, выморочное пространство «междужанрия». Ведь жанровая рамка — и есть ракурс взгляда на человеческий характер или жизненные обстоятельства. А поминутно менять точку отсчета, сдвигать рамки — порой и сам не заметишь, как, скажем, мелодрама заместит драму социальную, тонкая исповедь обернется грубой проповедью, непредвзятое свидетельство — преднамеренным выстраиванием «проблемных» коллизий.

И вот вместо синкретичного произведения, призванного взорвать дурной канон, получается нечто очень похожее на старое доброе «школьное кино», как и раньше, лобово-дидактичное и поневоле фальшивящее, даром что на новых схемах... Но главное — схематичное по-прежнему. Кстати, не зря ведь — куда ни кинь, наткнешься почти на цитату. Не из «Соблазна», так из «Чучела», если не вовсе из классического «Доживем до понедельника». Само по себе это не грешно, но в том случае, если именно цитируешь, здесь же скорее получается коллаж. «Больные темы» друг дружку расталкивают, проблема проблему погоняет, и все — самое разактуальное. Спорт и несовершеннолетняя преступность, имущественное неравенство и первое чистое чувство, педагогическая этика и свобода личности... Да погодите, давайте хоть по порядку с чем-нибудь одним разберемся для начала!..

Вот хоть наш государственный спорт, призвавший под свои знамена малолеток,— престиж страны, на детских сломанных костях вырастающий. Только ведь были предшественники. Нужно вспомнить, например, документальный фильм Н. Хворовой «Вы поедете на бал?», ошеломивший точным и здравым (документальным!) ви́дением проблемы. И задаться вопросом: как в игровом кино разработать и развить документально зафиксированную коллизию? Девочка-героиня (Светлана Засыпкина), столь рискованно соединяющая в себе две ипостаси, и персонажа и исполнителя, и впрямь хороша и без всякой натуги подлинна. Однако только ли страстью самоутверждения оборачивается сломанная спортом биография?

Или столь шокирующий «педагогический секс», пресловутая эта сцена, подрывающая все устои разом. Нет, никаких моральных табу у меня на сей счет нет, и вообще — жизнь не такие еще рожи корчит. Другое дело, что смысла в этом эпизоде, ставшем камнем преткновения, не вижу и логика неясна — куда дальше-то идти. Но режиссеру, впрочем, виднее. Одно хочу понять: что же с людьми-то произошло, чего им это стоило — и юному мальчишке, и зрелой женщине? А коли ничего не стоило, так, извините, не верю — ни в сон сей, ни во все остальное; или уж давайте откровенно играть в театр масок... Д. Зубарев в роли Панова, из-за которого весь сыр-бор загорелся, славный паренек и по-своему естественно-убедительный, но как персонаж, нагруженный определенными свойствами и биографией,— решительно фантом, психологическая да и социологическая фикция.

А какая обещалась тут драма — соперничество, захватывающий поединок двух женщин, тем более изощренный и страстный, что осложнен всей разницей их опыта и положения! Вот был бы нетривиальный обертон — не только для «школьного» кинематографа.

Центральный эпизод фильма — монолог старшей соперницы перед оскорбившим ее классом. Так безоглядна эта исповедь личной жизни, так романтично-печальна актриса (И. Метлицкая), так ее ласкает камера, так многозначительно долог ее крупный план, что верить экранному повествованию нет никакой возможности. Да и сама бедная подвижница народного просвещения в своих туалетах от мосфильмовского Диора напоминает не столько тургеневскую барышню, сколько многоопытную гетеру со стажем, а бесстрашная ее исповедь — профессионально-сентиментальный фольклор.

Ну, о вкусах спорят, и не в том дело. Но вот этическая, педагогическая подпочва ее поведения по меньшей мере странна. Снова я не о моральных табу — об этической основе отношений ведущего с ведомым, наставника с воспитуемым — тем более если это подчеркнуто личные отношения. Достойно ли любыми средствами удерживать класс в своей власти (не административной — личной!), принося в жертву ладно что собственную обнаженную душу, но еще ведь и мальчишку. Или что же — все годится для урока? Но тогда кого и чему он реально учит — если мы уже не в ответе за тех, кого приручили?

Все это действительные проблемы, мучительные и многослойные,— вот и хорошо бы для начала осознать их как проблемы, а там, глядишь, и ответы нашлись бы. Беда-то в том, что фильм скользит по ним, почти не цепляя, дальше, дальше, дальше... А я, остановившись и оглянувшись, все не могу понять: так кто же куколка? Или получается, что на смену канонической «мымре» — держиморде прежнего «школьного кино» — приходят Прекрасные Дамы исповедально-практического психоанализа, при всем очаровании еще более авторитарные, а попросту говоря — страшные в своей этической вседозволенности? Тогда скажите об этом со всей определенностью, а мы задумаемся, к тому ли вела многолетняя поэтизация «ключа без права передачи»...

Заранее знаю: многие станут возражать моим риторическим претензиям, иных фильм захватит «обжигающей правдой чувств», драматизмом интонации и трагикой финала, недежурной изобразительностью, наконец. Что ж... Последняя, на мой вкус, грешит красивостью; насчет прочего — готов согласиться, но с существенными оговорками. «Правду» мы и сами ведаем, да еще и не такую! Но как перевести наше обыденное знание на иной этаж сознания, не потеряв сути по дороге?

...Однако что же все-таки так тревожит, что не отпускает, заставляя вглядываться и размышлять и спорить, во многих «молодежных» лентах, которых разумом да вкусом, казалось бы, решительно не принимаешь? Вот и в «Куколке» есть же некое подспудное напряжение, нерв какой-то бьется, что-то живое и впрямь рвется из клеток схем, из тисков проблемных построений,— но что же это на самом-то деле? Да, видимо, старое, как мир, напряженное самочувствие взрослеющего человека и глухая, загнанная внутрь истерика юношества, которое в вечном раздрызге с собой и миром,— вот он, трепещущий комок жизни, сгусток всех действительных проблем.

Так, может, тем и заняться, наконец? Вспомнить, что еще Толстой сказал о «пустыне отрочества», которую всяк по-своему преодолеть должен, и попробовать увидеть ее за современными одеждами. А там, глядишь, и корчаковский, и сэлинджеровский уроки выучим, поймем, как проходит взрослеющий человек через свои личностные кризисы, как мечется меж идеями и правилами жизни, как драматично мыслит и чувствует наедине с собой. И еще, и еще... Тогда, бог даст, сможем помочь «раскуклиться» несчастным нашим детям, упрятанным в коконы дурных страстей, душевной дури и невежества. А пока что сами отважно окукливаемся в броню штампов — старых ли, охранительных, новейших ли, обличительных. Когда-то еще вылетят бабочки...

Разборы и размышления

Вячеслав Шмыров

В огне брода нет

Читавшие повесть Анатолия Жигулина «Черные камни», наверное, не оставили без внимания опубликованные «Советской Россией» материалы, связанные с деятельностью описанной в повести подпольной воронежской организации КПМ (Коммунистическая партия молодежи). Не знаю, чем руководствовалась газета, печатая эти материалы «в пику» Жигулину. В конце концов, даже при негативном отношении к повести, у нее, как и у всякого литературного произведения, нельзя отнять права на свою собственную — в том числе и романтическую — версию событий. Однако если отрешиться от сиюминутных амбиций и окололитературных страстей, легко заметить, что помещенные в газете документы отнюдь не опровергают драму молодых людей, противопоставивших косной бюрократической машине послевоенных лет идею политического подполья, а только усугубляют ее. Драму, в которой даже для самых светлых душ своего времени на поверку оказались спутанными причины и следствия общественного неблагополучия. Драму, по вымороченной логике которой сталинизму и его институтам власти вполне можно было противопоставить самого Сталина и даже не сознавать абсурдности этого противопоставления.

Слишком поспешно мы сегодня ищем альтернативу политическому режиму 30—40-х годов там, где ее быть не могло. Слишком неосмотрительно объявляем политическими оппонентами Сталина тех, кто был и, наверное, не мог не быть частью созданной им системы. Оно и понятно: в наше публицистическое время, требующее незамедлительных ответов на многие вопросы, трудно избежать искуса разделения всех и вся в прошлом и настоящем на «своих» и «чужих». Еще во времена Николая Некрасова, поэтически подтвердившего в «Дедушке» и «Русских женщинах» романтическую версию декабризма, подобный — «черно-белый» — вариант истории находил благодарный отзвук в сердцах революционно настроенной молодежи. Однако что же делать, если в действительности Трубецкой не явился на Сенатскую площадь командовать войсками, как это приписывает ему Некрасов, а Якубович, увидев царя, передумал в него стрелять, а Завалишин — и не он один — называл на допросах своих товарищей десятками, потому что поверил царю как союзнику по преобразованиям и отцу родному и иного отношения к власти — за вычетом мальчишеского волнодумства — просто не знал? И стоит ли после этого требовать бóльшего от обычных мальчиков из Воронежа, воспитанных к тому же не в лицее и не на Байроне, а в комсомоле и на Фадееве?

Изживание концепции истории как истории заговора Сталина и его окружения или, наоборот, его возможных противников — знаменательная черта нынешней общественной ситуации. Утихают страсти, разыгравшиеся вокруг романов А. Рыбакова и пьес М. Шатрова. Опубликованные наконец книги Пастернака, Платонова, Гроссмана, Домбровского уже самим своим присутствием настраивают на восприятие реальной сложности исторических процессов, за-

---

«Защитник Седов» (по одноименному рассказу И. Зверева)
Сценарий М. Зверевой. Постановка Е. Цымбала. Оператор В. Шевцик. Художник Е. Черняев. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Л. Беневольская. ЭМТО «Дебют», «Мосфильм», 1988.

ставляют видеть за трагедией людей трагедию идеи, принятой к исполнению наперекор человеческой природе. И тем неожиданнее появление сегодня картины Евгения Цымбала «Защитник Седов», которая, опережая сроки, традиционные для многоступенчатой и неповоротливой системы кинопроизводства, обращается к рассмотрению исторических хитросплетений, чуждых делению на черное и белое.

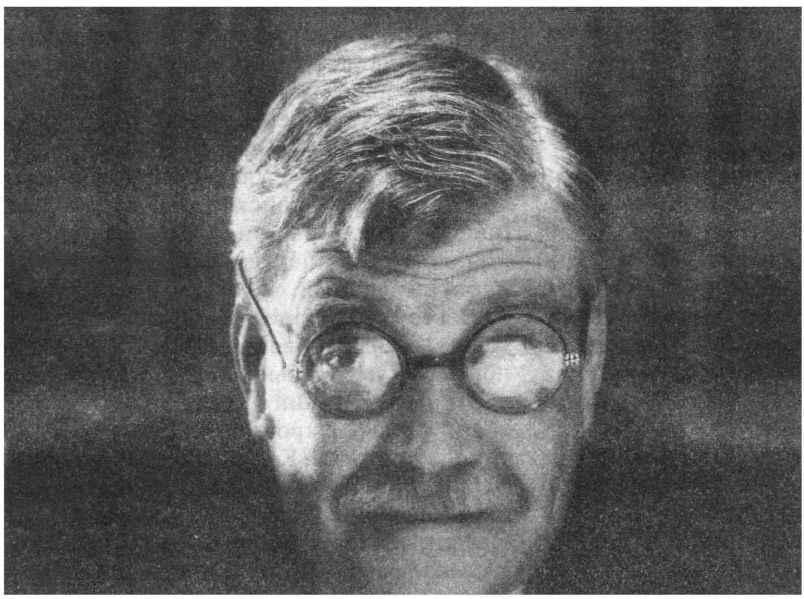
Фильм, снятый по, увы, забытому сегодня рассказу Ильи Зверева, с самого начала втягивает нас в абсурдную круговерть официальной юриспруденции, кажется, начисто исключающей какое-либо проявление индивидуальной человеческой воли. И все-таки герой в картине есть. Тот самый защитник Седов, чье имя вынесено в заголовок фильма. В реальности его прототипом был адвокат с дореволюционным стажем Владимир Россельс. Как и герой картины, он мужественно пытался приостановить действие судебного механизма, лишь формально основанного на законе. Как это ни парадоксально — благодаря пресловутой букве закона он и победил. Выиграл! Вывел из-под расстрела чудом еще не погибших работников неведомой нам районной ветеринарной конторы, которых нелепо и трагикомично обвинили во вредительстве.

Сильная личность, идущая наперекор обстоятельствам, романтический пафос спасения людей, зло, под тяжестью которого изнывают честные, всепонимающие и ждущие своего часа люди,— такие мотивы, наверное, привычнее всего было бы обнаружить в картине Цымбала. Но зло в фильме буквально растворено в простых и ни о чем дурном не помышляющих душах. Даже жены арестованных, пришедшие за помощью к Седову, убеждены, что кругом много врагов, это только их мужей взяли по ошибке. Даже сами арестованные причину своих невзгод видят в заговоре врагов, засевших в карательных органах. Каково в обстоятельствах тотального кошмара, когда люди сходят с ума, подозревая друг друга во враждебной деятельности, умному и деликатному Седову (Владимир Ильин)? Но даже его проницательности не хватило, чтобы предугадать финал не типичной для 30-х годов истории.

Фактически в фильме три финала. И этот своего рода «каскад» образует в «Защитнике Седове» центр эмоционального притяжения. Первый финал — трагический для Седова, но все-таки предсказуемый. Отважного защитника должны за его дерзость арестовать! И мы видим, как в адвокатскую контору за Седовым приходит группа работников НКВД. Второй финал — как холодный душ и для нас, и для Седова: он — герой, только не для самого себя, а для Большого Прокурора (Всеволод Ларионов играет его, явно намекая на Вышинского), для торжествующей и на этот раз репрессивной машины. Теперь во вредительской деятельности уличены все те, через чьи кабинеты в поисках справедливости прошел Седов. Вот он под громовые овации зала стоит перед нами, растерянный и опустошенный. И звуки аплодисментов, все усиливаясь и нарастая, переводят нас из игровой реальности в реальность документальную. Это третий итог картины. Евгений Цымбал заключил свой фильм хроникой празднования тридцатилетия НКВД. Набитый до отказа зал Большого театра с присутствующими на сцене Сталиным, Ежовым, Хрущевым, Микояном словно расширяет локальные рамки фильма, придавая драматургическому парадоксу, на котором строится фильм, силу фатальной неизбежности. Не может быть выхода у добра, если извращены сами основы человеческого существования. Если жестокость объявлена гуманизмом, беззаконие — законом, а кровавые репрессии — дорогой в светлое будущее. В огне брода нет.

Этот воистину апофеоз зла — беспримерного и нерушимого — фильм готовит с самого начала — эпизод за эпизодом. Скупыми средствами, но достаточно объемно драматург Мария Зверева и режиссер Евгений Цымбал представили на экране разные человеческие типы и характеры: людей, так или иначе причастных к судьбе подзащитных Седова. В финале мы осознаем их безнадежную слепоту и, следовательно, лишь косвенную

виновность в творимом ими кошмаре. Когда «жертвами необоснованных репрессий» становятся они — замзавсуда Коренев, секретарь суда Скрипко, начальник тюрьмы Матюхин и добрый десяток (хотя почему добрый?) других людей, вдруг вспоминаешь, что у одного дома осталась сирота-внучка, которая долгими зимними вечерами, ожидая деда, с головой поглощенного работой, должна была сидеть в полной темноте. А другой — совсем еще мальчишка, который не в силах скрыть своего восхищения одержимостью Седова. А у третьего — лицо тоже мальчишеское, и хоть не плаксивое, а по-функционерски уверенное, но и он, этот человек, поражает нас романтической неадекватностью происходящему.



«Защитник Седов». Прокурор — В. Ларионов

Разумеется, в такой постановке вопроса заключена крайность парадокса. Фильм вовсе не уравнивает жертв и палачей, а скорее показывает ту едва уловимую малость каждодневных этических и интеллектуальных аберраций, совершаемых людьми, от природы совсем не ущербными, но эта малость в конце концов и приводит в движение механизм уничтожения и самоуничтожения. И, конечно, правы те из писавших о «Защитнике Седове», кто увидел в картине не фотографический слепок со времени, а притчу. Другое дело, что притча у Евгения Цымбала реализована без привычной в таких случаях подчеркнутой условности, а через изображение среды вполне овеществленной, осязаемой, конкретной.

Легко заметить, что недавняя история, как правило, предстает в сегодняшнем экранном воплощении чем-то вроде таинственной Зоны из «Сталкера». Кинематограф не столько живет этим прошлым, сколько мучительно, почти на ощупь осваивает его, даже если не всегда спешит в этом сознаться. Не потому ли мотив погружения и освоения истории пронизывает сегодня большинство появившихся фильмов о 30—40-х годах?

В «Покаянии» он обнаруживается через условную структуру ретроспективных «кругов», каждый из которых нечаянным импульсом в разбереженной памяти героев вызывает к жизни следующий. В фильме «Завтра была война» — бесхитростно вводится голосом рассказчика. В «Зеркале для героя» — уже как зримый сюжетный ход — восстанавливает утраченную связь времен через встречу людей из сегодня с людьми

из 49-го года буквальным — даже слишком буквальным! — образом.

Фильм Евгения Цымбала на этом фоне был бы совсем безусловным, если бы не заглавный герой, который не просто этически противопоставлен другим персонажам фильма, но словно бы наделен нашим сегодняшним горьким осознанием событий 30—40-х годов. По существу механизм восприятия картины таков, что мы постигаем ее мир через Седова. Идентифицируясь с ним. Вживаясь вместе с ним в чуждое нам бытие. Логически «прокручивая» на его опыте все возможные ходы, позволяющие человеку из сегодня все-таки найти приемлемый вариант существования, не утратив при этом своих принципов. Именно поэтому работа актера Владимира Ильина подчеркнуто рациональна. Именно поэтому режиссера, подробно реконструирующего бытовую среду, не смущает вполне условное — N-ск — определение города, в который направляется для спасения людей Седов.

Можно было бы упрекнуть оператора фильма Владимира Шевцика в упоении всякого рода оптическими «виньетками», нарушающими строгость кадра. Но бытовая среда, достаточно убедительно воспроизведенная Цымбалом, становится — среди прочего — тем самым материалом, который пытается преодолеть Седов, чтобы выявить чуждую нам историческую логику до конца. Без этого «я» в предполагаемых обстоятельствах невозможно ответить на вопрос о власти исторических обстоятельств над человеком. А значит, и на вопрос о приговоре, который мы, люди 80-х годов, можем или не можем вынести людям 30—40-х.

Режиссер настойчиво сталкивает в картине игровой материал с материалом документальным, вымысел с достоверностью, но вовсе не потому, что наивно рассчитывает «срастить» эти пласты, а потому, что воссоздает на экране откровенную версию «утраченного времени», разгадать которое ни хроника, ни самый фантастический домысел сами по себе не помогут.

В огне брода нет. Но должен быть бродк огню.

●

За год, прошедший со времени окончания съемок, картина «Защитник Седов» прошла по фестивальным экранам многих стран мира. Она была удостоена Гран-при МКФ в Киеве «Молодость-88», спецприза жюри и приза ФИПРЕССИ МКФ в Мангейме (ФРГ),

«Защитник Седов». Седов — В. Ильин

приза Британской киноакадемии за лучший короткометражный фильм 1988 года. Пришла наконец пора показать фильм и зрителям СССР. По имеющимся в редакции данным, картина Евгения Цымбала должна быть показана в третьем квартале этого года. Одно вызывает беспокойство — «некондиционная» по метражу (всего пятьдесят минут) картина «Защитник Седов» войдет в один из киноальманахов, которые, как правило, не имеют в прокате «зеленой улицы». Жаль, если столь нужный сегодня фильм разминется с широкой зрительской аудиторией.

Поздравляем

С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

ДЕНИСОВУ-МАРТЫНОВУ Александру Алексеевну, киноактрису
КОЛЕСНИКОВУ Наталью Александровну, кинокритика, заслуженного работника культуры РСФСР
УРГАНТ Нину Николаевну, киноактрису, народную артистку РСФСР, лауреата Государственной премии СССР
ЦЕЛИКОВСКУЮ Людмилу Васильевну, актрису, народную артистку РСФСР
ЯГУНКОВУ Ларису Даутовну, киноведа

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

АЛЕКСАНДРОВА Григория Семеновича, кинооператора
ГОЛУБА Льва Владимировича, кинорежиссера, народного артиста Белорусской ССР, лауреата премии Ленинского комсомола Белорусской ССР

С 80-летием

ИКРАМИ Джалола Икрамовича, кинодраматурга, народного писателя Таджикской ССР, лауреата Государственной премии Таджикской ССР имени А. Рудаки
ФРЭЗА Илью Абрамовича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР
ЧУЛКОВА Виктора Александровича, звукооператора
ЧАГУНАВУ Шалву Тадеозовича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР

С 75-летием

КУДРЯШОВА Александра Петровича, звукооператора, заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР
РАХМАНОВА Азиза Рахмановича, кинооператора, заслуженного работника культуры Узбекской ССР

С 70-летием

ВЕРЕЩАГИНА Игоря Николаевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР
МЕЛКУМОВА Михаила Аркадьевича, кинодраматурга, заслуженного работника культуры Узбекской ССР, лауреата Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы
ЭМИНА Геворга Григорьевича, кинодраматурга, писателя, лауреата Государственной премии СССР

С 60-летием

АГАБАБОВА Арнольда Рубеновича, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств Армянской ССР
ЛАВРОВА Германа Николаевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
МЕНАКЕРА Леонида Исааковича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 50-летием

МЕНЬШОВА Владимира Валентиновича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
МУЛЛЫКА Хоммата, киноактера, народного артиста Туркменской ССР, лауреата Государственной премии Туркменской ССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Анкета кинокритиков «ИК»

Фильмы августа-сентября	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Карахан	Е. Левин	Е. Стишова	М. Сулькин	П. Шепотинник	К. Щербаков
ТРУДНО ПЕРВЫЕ СТО ЛЕТ Ленфильм	3	3	3		3		3	3	4	4
НАШ БРОНЕПОЕЗД Беларусьфильм	4	4	4	3	3		3		3	5
ВОЛЧОНОК СРЕДИ ЛЮДЕЙ Мосфильм	5	4	4	4		4		5		
ВОСХОЖДЕНИЕ НА ФУДЗИЯМУ Киргизфильм								2		3
ЖЕНА КЕРОСИНЩИКА Мосфильм	3	2	3	2	3	2	4	3		3
КОШКА, КОТОРАЯ ГУЛЯЛА САМА ПО СЕБЕ Союзмультфильм	4									
КУКОЛКА Мосфильм	4	4	4		3	3	3	4		4
НА ПОМОЩЬ, БРАТЦЫ! Киностудия имени Горького		1	1	1	1		2		1	1
ПОДЖИГАТЕЛИ Мосфильм	4	4	5	4	4	4	3	4	3	5
ПОРОГ Киностудия имени А. Довженко	5	5	5			5			4	5
ПОСЛЕ ВОЙНЫ МИР Киностудия имени Горького	2									3

К 95-летию со дня рождения А. П. Довженко

Александр Довженко

Дневник. 1945, 1953, 1954

Дневник Александра Петровича Довженко оказался одним из его лучших литературных произведений. На его страницах, написанных набело, без помарок, на одном дыхании, мы встречаем тревожные раздумья об исторических судьбах страны и интимные признания, воспоминания и наброски сценариев, материалы для рассказов и статей, плач по разоренной коллективизацией и войной Украине, сетования на свою тяжкую долю, проклятия личным и общественным врагам и прощение их, признание в любви ко всему, что художнику всегда было дорого, и многое другое, что без оглядки на «внутреннего редактора» с поразительной искренностью и цельностью запечатлело сложную и напряженную духовную жизнь мастера.

Дневник — художественное произведение не только по уровню прекрасной украинской прозы (трудной для перевода вопреки его кажущейся легкости), по композиционной полифонии, историко-философской насыщенности и проникновенному самоанализу, но и потому, что на этих не всегда датированных листках «я» — это и сам Довженко, и его лирический герой.

Невольно и, должно быть, неосознанно художник создает подлинную автобиографию, рисует точный автопортрет — и одновременно объективирует его, превращает в своеобразный автоперсонаж уникального произведения, жанр которого не берусь определить. В нем каким-то чудом слились, преобразовавшись в нечто новое, исповедь, проповедь, пророчество, заклинание, погребальный плач, героическая песнь, эпический сказ, стихотворение в прозе, ораторская речь, филиппика, сатира, юмореска, фельетон, некролог и автонекролог, наконец, житие.

Читая Дневник, видишь, как Довженко, всегда оставаясь самим собой, перерастал рамки личной судьбы и превращался в свое собственное художественное создание — в страстного проповедника, сурового пророка и былинного сказителя. Это очень трудно объяснить, но если не учесть своеобразие Дневника, то многое в нем может оказаться неверно воспринятым.

Например, Александр Петрович часто пишет о тех, кого считал своими недругами, горько упрекает их, стыдит, гневно корит, беспощадно клеймит и тут же прощает. Как мы знаем, у него были веские основания говорить о травле, о преследованиях, об интригах и закулисной возне. Однако известно и то, что многие обстоятельства были гораздо запутанней, чем он себе представлял. Так, Михаил Ромм отнюдь не испытывал к Александру Петровичу ненависти, хотя у них были столкновения на деловой почве и творческие несогласия. Марк Донской отнюдь не по своей воле стал художественным руководителем Киевской киностудии (с 1940 года эту должность занимал Довженко), а был выслан из Москвы, не угодив вождям своим фильмом «Алитет уходит в горы», и вернулся домой после разоблачения Берия. Резкие отзывы Довженко о некоторых украинских писателях однозначны, а ситуация на Украине в 40-е и 50-е годы была для Александра Петровича крайне неблагоприятной не только и не в первую очередь по их вине. Го-

ворится это не в оправдание тех из них, кто оправдан быть не может, а чтобы подчеркнуть: Довженко выражает свое мнение, свое понимание людей и обстоятельств. И очень важно отметить: на одних страницах он в тоске и отчаянии винит во всем недоброжелателей-земляков, на других — трезво отдает себе отчет в куда более глубоких причинах своего бедственного положения. И таких противоречий немало. Но они — свидетельство живой жизни его духа, переменчивости настроения, многообразия состояний.

Наиболее яркий пример — отношение Довженко к Сталину. Александр Петрович искренен в минуту, когда оплакивает его смерть. Не фальшивит и в часы горьких раздумий о страшной судьбе Украины, после которых в Дневнике появляются душераздирающие записи о ее несчастьях, а в них, Довженко понимал это, не мог не быть виноват «вождь народов». И когда иронизирует над его суетностью и тщеславием, саркастически пишет о мании величия человека, возомнившего себя не только уполномоченным распоряжаться пограничными реками отечества, но и призванного исправить ошибки господа бога, совершенные им при сотворении мира. И когда суровыми вопрошениями осуждает деспота за многие несправедливости, за растоптанное сапогом доброе имя.

Перед нами — драматический процесс непрестанных духовных поисков, работа мысли. И, не забудем, непосредственные эмоциональные реакции художника.

Этим особенно ценен Дневник. Он — абсолютно достоверный источник, позволяющий многое понять в мирочувствовании и нравственно-психологическом складе не одного только Довженко. Это разорванным сердцем оплаченный документ, освещающий содержание определенного типа исторического сознания — в его противоречиях, конфликтах, силе и слабости, в ослеплениях и заблуждениях, в его развитии, а оно шло с огромным трудом, в небывалых муках. Дневник — покадровая запись этого труда, точнейший монтажный лист этих мук.

Познакомившись с единственным в своем роде автожитием Александра Петровича, мы скажем себе: это новый Довженко, во многом неизвестный, неожиданный, не канонически-однозначный, не благостно отдаленный от трагической современности. В чем-то он, возможно, кого-то разочарует, однако многим, несомненно, станет ближе, понятнее, сродственней. Именно потому, что Дневник разрушает и смывает хрестоматийный глянец и открывает нам живую страдающую человеческую душу там, где многим привычно виделась икона.

Публикуем с разрешения Ю. И. Солнцевой дневниковые записи 1945 (ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 595), 1953 (ед. хр. 615) и 1954 (ед. хр. 627) годов по рукописным подлинникам с небольшими сокращениями. Некоторые из этих текстов уже печатались, но фрагментарно, с купюрами и вне контекста. Здесь он восстановлен и доносит мысли Довженко во всей их полноте. Тексты, набранные курсивом, написаны Довженко по-русски.

[*Без даты. Между 5 VI 1945 и 30 VI 1945*]

Меня спросила жена в конце дня:

— Кого ты видел сегодня? С кем встречался?

— Никого, Ни с кем,— ответил я.— А ты?

— И я никого.

Потом я долго думал. Мимо меня прошло за этот день несколько тысяч москвичей. Потом я думал — а кто живет за стеной? Кто лежит за стеной в полуметре от меня? Кто надо мной, кто за другой стеной? Не знаю. Живем, как полипы на коралловом рифе. [...]

О благодарных потомках. Чепуха. Мы тоже потомки своих предков. Как мы надругались над их жизнью, трудами, надеждами. Как разрушили их святыни (л. 16).

[*Без даты. Между 30 VI и VII 1945*]

Похвалялся, как легко и просто ему убивать человека, когда он враг.

«Ничего не стоит. Сколько угодно. Одного националиста я повесил вниз головой и жег на медленном огне, вырезал из него куски мяса».

Я чуть не спросил его: и жарил эти куски и заглатывал?

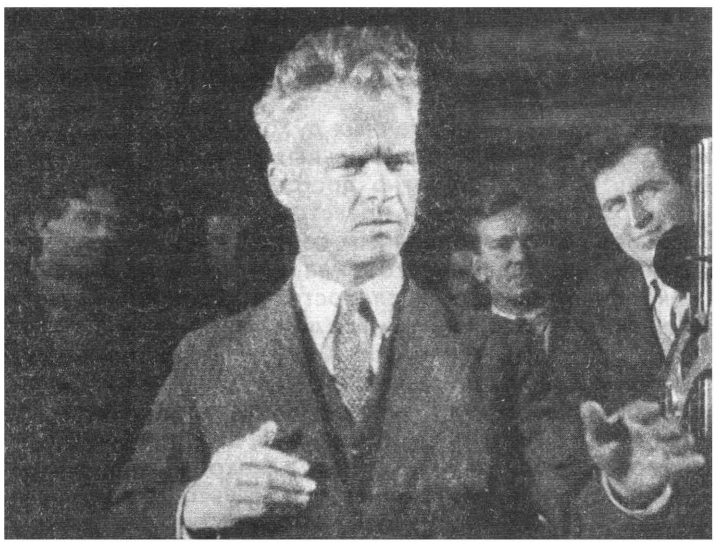
«А он, гадюка,— глаза героя засветились жестоким огнем, и большой его рот, похожий на щель, с белыми губами, заходил ходуном,— а он, гадюка, так и умер, крича «Славься, Украина!» Вот гадюка. Сколько я их перемучил!..»

Я увидел, что ему скучно на Высших партийных курсах, где сейчас учится. Ему хочется мучить. Зверь попробовал мяса и понюхал отравленные пары крови. И кровь кличет убогую его двуногую душу.

Нет, никогда не станут люди лучше (л. 22).

11 VII 45

Сегодня был в Комитете у Большакова[1]. [...] «Вы будете работать в Москве. Я не советую вам ехать на Украину. Вам не надо туда ехать. Вас так там везде проработали что нужны время или перемена обстоятельств. Очень постарались ваши бывшие друзья»,— говорил мне Большаков. Я сидел, согнувшись под тяжестью своего сердца. Печаль обезволила (зв'ялила) меня сразу так сильно, так больно, что я не мог вымолвить слово. Я думал, глядя на него,— что это? Неужели скрытая форма ссылки? Я сказал ему — я знаю, что ко мне лучше относятся в Москве, знаю, что сотворили со мной на Украине, и будь я обычным исполнителем сценариев, постановщиком-режиссером, было бы мне полбеды. Но теперь у меня иные интересы. Я хочу писать, я хочу жить, и я обязан жить среди своего народа, и особенно теперь, когда сбылась моя мечта — объединение украинского народа. Неужели я не могу жить на Украине? Кто меня выгнал, кому стоял я на дороге, чему обрадовался великий ген[ералиссим]ус, что именно такое случилось со мной??? Тяжко мне жить. Зачем мне жить? Годами смотреть, как закапывают меня живым в землю? Наблюдать, как обходят и чураются меня свои люди? Как замалчивают мое существование и ненавидят имя мое, руководимые великим гением челове-



А. П. Довженко на съемке

[1] И. Г. Большаков — в то время министр кинематографии СССР.

чества Никитой Хрущевым[2], который проявил по отношению ко мне самую низкопробную нечестность маленького человека?

Судьба, пошли мне силы. Дай мне мужество проливать на чужбине кровь моего сердца, как благотворную росу, и улыбаться сквозь слезы. Не опустоши мою душу. Дай простить всех. Вознеси мой дух до вершинности преодоления всех пут на чужбине.

А. П. Довженко. 30-е годы

Чтобы не впал я в отчаяние, не проклял никого и ни за что, чтобы до самой своей смерти пронес нежную пылкую любовь к самой дорогой на свете моей отчизне, к народу. Не отними у меня творчества, все остальное отними, украинская моя доля (л. 24 и обор.).

Чем помог мне в творчестве хотя бы один украинский государственный или партийный деятель? Что посоветовал разумное и содержательное? На что указал? Чем вдохновил? Какую идею подал? Совет? Ничем, никогда, никак.

Хоть кто-нибудь, зная, что я могу писать для театра, сделал мне предложение? Нет.

Помог мне материалами историческими, политическими и т. п. для создания произведения большого вдохновения? Нет.

Интересовался моей жизнью, здоровьем хоть когда-нибудь, моими творческими планами? Никогда ни разу никто. Один только раз, когда-то на фабричном[3] собрании заявил я, что хочу умереть, прислали ко мне молодого врача узнать, почему именно я возжелал умереть и почему я прилюдно об этом заявляю.

Когда бы люди, которым я четверть столетия клялся в верности, были людьми, а не людским мусором (мотлохом), много вокруг меня можно было сотворить добра, людей можно было бы воспитать, вырастить, и произведений я бы создал намного больше. Житие мое скорбное (л. 25). *17 VII 45*

Читал «Повесть пламенных лет» в Сценарной студии. Таким образом, у меня сегодня знаменательный день. «Повесть» на них произвела большое впечатление, но что они могли мне сказать? Во-первых, она не влезла в них. Во вто-

[2] Н. С. Хрущев — в 1945 году первый секретарь ЦК КП(б) Украины.

[3] Имеется в виду киностудия (кинофабрика).

рых — Еремин[4] боится ее и меня, Ромм ненавидит, остальные бессловесны. Юзовский[5], кажется, по-настоящему захвачен ею и Жора Мдивани[6].

Какой будет судьба «Повести», не знаю. Может, попаду из «огня»[7] в «пламя», может, нет, все мы ходим под одним богом, все во власти. Читая, заметил, как много еще нужно над ней работать, и заметил еще свое неумение все-таки писать. Трудно писать. Трудно выложить душу, безгранично трудно быть точным и ясным, Нехватка слов, образов вдруг забивается нашествием многословия, эпитеты лезут везде, как комары, и ни выдавить их, ни прогнать. Язык однообразный. Действие чрезмерное. Недостаток эрудиции прикрыт гиперболами. Долго еще нужно учиться (л. 26).

17 VII 45

Я был вчера на Параде Победы на Красной площади. Перед великим Мавзолеем стояли войско и народ. Мой любимый маршал Жуков прочел торжественную и грозную речь победы. Когда помянул он тех, кто пали в боях в огромном, небывалом в истории количестве, я снял головной убор. Шел дождь. Оглянувшись, я заметил, что никто больше шапку не снял. Не было ни паузы, ни траурного марша, ни молчания. Были сказаны словно между прочим одна или две фразы. Тридцать, если не сорок миллионов жертв и героев будто провалились в землю или и вовсе не жили, о них вспомнили как о понятии. Мне стало грустно, и я уже больше ничем не интересовался. Перед Мавзолеем проходили солдаты, генералы, несли немецкие рябые знамена, словно загаженные птицами, вели собак, ехали танки, пушки, одна другой больше и грознее. Мне было жаль убитых, героев, мучеников, жертв. Они лежали вдалеке, бессловесные. Перед величием их памяти, перед кровью и муками не стала площадь на колени, не задумалась, не вздохнула, не сняла шапки. Видимо, так и надо. Или, может, нет? Ибо почему же плакала весь день природа? Почему лились с неба слезы? Неужели пророчествовали живым? (л. 28).

24 VII 1945

Господи, какой тяжелый и неприятный сегодня у меня день. Хоть бы мне как-то умереть, чтобы хоть так найти покой. Горский[8] рассказывал мне о своей беседе с Большаковым. А в связи с этим возникла снова Украина, Хрущев, Марк Донской — вся ненависть и враждебность, что выпали на мою несчастливую судьбу. Вспомнил всю травлю за долгие годы на своей и не на своей земле, всю дурость и зло, и представил себе, что ждет меня там сейчас. И мне не хочется ехать на Украину. Мне не будет там жизни. Что же мне делать, как действовать, как жить? Товарищ мой Сталин, если б Вы были даже богом, я и тогда не поверил бы Вам, что я националист, которого надо марать (плямувати) и держать в черном теле. Когда нет ненависти принципиальной, и неуважения нет, и недоброжелательности ни к достоинству, ни к быту, неужели любовь к своему народу есть национализм? Национализм ли в непотакании глупостям чиновных людей, холодных деляг, или в неумении художника удержать слезы, когда народу больно? Зачем превратили Вы мою жизнь в муку? Для чего отняли у меня радость? Растоптали сапогом мое имя? Однако я прощаю Вас. Ибо я — частица народа. Я все-таки больше Вас. Бывая весьма малым, прощаю Вам малость Вашу и зло, ибо и Вы несовершенны, как бы ни молились Вам люди. Бог есть. Но имя ему — случай (л. 30).

27 VII 45

Счастливой ему доли

Сегодня звали меня в Союз писателей на митинг по случаю награждения

[4] Д. И. Еремин — директор Сценарной студии.
[5] И. И. Юзовский — театральный критик, искусствовед
[6] Г. Д. Мдивани — драматург.
[7] Имеется в виду запрещение «Украины в огне».
[8] А. В. Горский — в то время директор Киевской киностудии.

т. Сталина Орденом Победы и новым наивысшим титулом генералиссимуса. Не пошел, потому что очень болело сердце и кружилась голова. Лежал. А мысленно пожелал ему самого большого счастья и долгих лет в новом наивысшем звании. Я, правда, не люблю военного звания. И само имя Сталина многократно крупнее, и славнее, и выше любого звания или звезды или медали. Надо думать, что так захотелось маршалам и генералам, чтобы великий вождь наш, проявивший в мировую войну больше всех ума, таланта, хитростей и умения, пролив неимоверное количество крови, уничтожив дурноголовых немцев с их Гитлером неполноценным, маляром, сбил с толку весь мир, перепугал его, падлюку, не давал ему покоя, чтобы он имел особенный, самый пышный титул, которому завидовали бы и перед которым трепетали самые большие царедворцы и генералы всего мира целые столетия.

А для меня пусть остается одно великое имя Сталин...

«Серце моє трудне, чого ти болиш?» (л. 31).

28 VII 45

Не хочу я мучиться! Не хочу оплакивать свое изгнание с Украины. Не хочу хоронить себя на чужбине. Почему духовное убожество (мізерність) Украинского правительства и ЦК партии Украины должно стучать по моей голове могильными гвоздями? Зачем я мучу, оплакиваю себя, зачем стенаю в разлуке с народом? Почему криводушие хитренького Хрущева обезволивает (в'ялить) мою душу и терзает ее гневом оскорбления и возмущения?

Я не Хрущеву принадлежу. Я не его «прикрепленный». И не Украине одной я принадлежу. Я принадлежу человечеству как художник, и ему я служу, а не конъюнктурным наместникам Украины моей и их лизоблюдам и пьяненьким гайдукам. Искусство мое — искусство всемирное. Буду творить в нем, сколько хватит сил и таланта. Буду, хочу жить добром и любовью к людям, к самому дорогому и великому, что создала жизнь,— к человеку, к Ленину. И где я умру, мне все равно. Если сегодня я не могу найти в Киеве могилу замученного моего отца — мне все равно (л. 34).

5 VIII 45 г.

Вчера встретил на улице Москвы артиста-эстрадника Аксенова, который уже второй год читает мой рассказ «На колючей проволоке». Всюду на гастролях с непрерывным, как он говорит, громовым успехом, проверенным в самых разнообразных аудиториях. В Днепропетровске и где-то около Кривого Рога ему читать запретили, основываясь на запрещении вообще читать мои произведения. Чтобы не срывать программу и, так сказать, «коронный» номер артиста, ему разрешают читать мой рассказ или без объявления моей фамилии, или придумывая автору какую-нибудь другую фамилию, например, Григоренко или Иванов, что он и делал не один раз, по его собственному признанию. Я слушал это и не верил своим ушам. Потом я подумал: чему удивляться? Разве та ложь, которую создал вокруг меня перед Сталиным Хрущев со своими молодцами и Большаков со своими, не превышает все вот эти провинциальные фокусы? Областная власть тоже хочет жить. Она выполняет телеграфные приказы столицы, да и только. Хорошо еще, что позволяет артисту придумывать мне псевдонимы. Красота. Надо разыскать артиста и подробно расспросить о деталях моей духовной жизни на Украинских землях (л. 38).

14 VIII 1945

3 IX 45

Сегодня я прочитал историческое обращение т. Сталина к народу. Радости моей нет конца. Я радуюсь, словно мне семь лет, такая она большая и чистая у меня, и прозрачная радость. Я узнал, что Германия была на Западе, а Япония на Востоке. Что японцы, оказывается, нападали на нас несколько раз, начиная с 1904 года, 1918—22 и т. п., и что наступил конец второй мировой войны. И хотя я больше ничего не узнал, и хотя к фразе — «Вечная слава героям, павшим в боях за честь и победу нашей Родины» вновь не прибавлено ни одного теплого

слова, как будто их погибло значительно меньше, чем 299 000 американцев, я говорю себе вслед за великим маршалом, генералиссимусом, вождем и учителем — Слава нашему великому народу-победителю, тем бóльшая слава.

Одного только не понимаю. Почему обращение заканчивается словами — «Пусть живет и процветает наша Родина», а не «социалистическая советская Родина»? Ведь за эту ошибку мне очень влетело от великого вождя и маршала. Однако я прощаю великому генералиссимусу, ибо он, конечно, так же мыслит Родину как советскую и социалистическую, как мыслил и я, когда писал просто «Родина» об Украине в устах своего Кравчины[9].

Не могу только простить генералу Макартуру, что, подписывая на «Миссисипи» капитуляцию Японии, подвел с собой к великому историческому столу двух своих побывавших в плену генералов. Ох и влетит ему от Трумэна! Такое учинить. Какой всемирный позор. Пленных вместо того, чтобы разжаловать, проверить в концлагере и проработать так, чтобы знали до четвертого колена, как попадать в плен, вместо того, чтобы доведаться путем серьезных исследований, не были ли они часом японскими шпионами, не помогали ли японскому фашизму, этих вот подозрительных пленных так сразу позвать к столу как победителей, *товарищи*, что же это такое.

Не понимаю. И еще не понимаю, почему это так меня взволновало? Почему стало мне так завидно?.. И чего-то жаль. И радостно, что есть на свете гордые люди, все помыслы которых направлены на жизнь и на доверие к человеку. Черт побери, до чего же хорошие вещи бывают в жизни!

Итак — мир. О какой опасности болтает сегодня американский лавочник Трумэн, показывая из кармана атомную бомбу, кто его знает. Чего ему бояться? Люди целы. Бомба в кармане, денег много. Не боится ли он часом, что бомба появится и у нас, да еще бóльшая и более мощная, и тогда нам, людским массам, будет житься весело, как на пиру перед последнею мировою чумою.

Речь Трумэна сегодня была тоже исторической: в одной руке бог, в другой атомная бомба, на устах угроза в нескрываемый адрес (л. 53 и обор.).

22 IX 45

Закончил «Повесть пламенных лет». Не думаю почему-то совсем о ее судьбе. Когда вспоминаю всю историю рождения и смерти «Украины в огне», не могу горько себе не усмехнуться. И правда, чего мне ждать и что мне нужно? Признания, комплиментов или денег, или славы? Не нужно мне славы, ибо на нее, задрипанку, найдется снова пьяненький Рыльский[10] или «голубой ангел» Корнейчук[11].

Одно мне нужно. Чтобы не отобрала у меня судьба слез и плача по пятнадцати миллионам смертей моего несчастного измученного народа. Когда подумаю, что произошло и что делается, сколько страданий, кривды, смертей, жестокости нелюдской, неземной, адских мук, неслыханно лютых пыток, неправды, скрытой скорби, лжи, ссылок и расстрелов... Сколько нелюбви к народу и боязни его неистребимого (невсипущого) духа! Боже мой... Сколько духовно и физически разбитых сердец. Пятнадцать миллионов трупов и изгнанников! Я не знаю ничего более страшного на свете. Что «Повесть пламенных лет»? Разве такую писать повесть о смертельной ране народа? Трагедию надо писать, новый Апокалипсис, новый Дантов Ад. И не чернилами в Москве, а кровью и слезами, скитаясь по Украине, в убогих хатах, под окнами сирот, на пустырях и на пожарищах великой Матери Вдовицы. Но что ж поделаешь, если Москве «нужна правда возвышенная» (л. 58).

[9] А. П. Довженко имеет в виду сценарий «Украина в огне», без малейших оснований обвиненный И. В. Сталиным в национализме.

[10] М. Ф. Рыльский (1895—1964) — украинский советский поэт.

[11] «Голубыми ангелами» называли жандармов. А. Е. Корнейчук (1905—1972) — украинский советский драматург и общественный деятель.

23 IX 45

Говорил мне Ю. Гóмон, которого я встретил на улице около Кинокомитета, что по данным, «которыми уже располагает правительство, Украина потеряла во время войны тринадцать миллионов людей... И это еще, так сказать, с оптимистической неточностью... То есть если мы прибавим миллиона два-три, то вряд ли ошибемся?» Возможно. В Сибирь же выслали перед войной полтора миллиона из Западной Украины, да и теперь высылают немало. А рождаемость войдет в норму разве что в 1950 году.

Таким образом, Великая Вдовица утратила сорок процентов своих детей убитыми, сожженными, замученными, отправленными в ссылку, изгнанными в чужие земли на вечное блуждание. А до войны, с начала Великой Социалистической Революции, она утратила, кроме миллионов, погибших в боях и политических ссылках, еще шесть миллионов умерших от голода в урожайный 32 год. За двадцать с чем-то довоенных лет в ней не прибавилось населения, хотя и стояла она почти на первом месте в Европе по рождаемости, так очень жаждали боги. Сейчас она тяжело, если не смертельно, ранена. Таких утрат, о которых было умолчано из-за их страшной правды, не знал и не знает ни один народ в мире. И ни один человек еще не сказал мне о своем историческом ужасе с плачем или хотя бы с печалью. Нет. Или молчат, замалчивают, или безразличны, или как-то усмехаются между прочим, чтобы не подумал кто часом, что они испытывают жалость, ибо это было бы «политически вредным».

Мое время — рубеж (край) гибели моего народа (л. 59).

16 X 1945

«Повесть пламенных лет» пугает начальство. Большаков, прочитав, уклонился от разговора. Поликарпов[12], прочитав, принял меня, но мнения своего не высказал, заявив, однако, что повесть трудна для понимания. Ее уже боится Калатозов, который раньше делал вид, что он ею захвачен. Ну и бог с ними. Лучше пошлю я ее Сталину. Пошлю и попрошу подать какой-нибудь знак, ибо так дальше жить нельзя. Это не жизнь. Можно потерять не только талант, можно утратить разум и желание жить в одной лишь инерции подозрений, перестраховщины фу, какое отвратительное проклятое слово, и унижения.

С Украины ни ветра, ни волны, я утер (л. 60).

16 X 45

Эпохальный разговор

Мне сказал начальник украинской кинематографии Воскобойников немного, но в сказанном была такая бездна смысла, будто это были не обычные слова, а пакт Сталинской Конституции.

— Что касается вашей судьбы и творческих ваших планов, а также и места вашей работы, то есть и вашей жизни, я скажу вам откровенно и точно: на основе нашего демократического централизма в вашем положении решительно и абсолютно никто ничего не может изменить на на йоту. Итак, надеяться вы ни на что не можете. Есть лишь два человека в мире, от которых зависит ваша дальнейшая участь,— тт. Сталин и Хрущев.

В девятьсот тридцатом году нарком просвещения Скрипник, вспоминаю так, словно было это вчера, сказал мне, глядя в глаза своим тяжелым человеконенавистническим взглядом:

— Что касается ваших творческих планов, я скажу вам текстом из Священного писания: «господи, вкушая, вкусих мало меду и се аз умираю».

Почему я сегодня вспомнил эти слова, я и сам не знаю. Я целый день сегодня думал об атомной бомбе. И казалось мне сегодня, что мир наш погибнет, а с ним и все наше зло (л. 61).

5 XI 45

Начинается история с «Повестью пламенных лет». Если б рассказать нормальному живому человеку, наверно, хохотал бы до упаду, а может, и не поверил

[12] Д. А. Поликарпов — в то время заведующий Отделом агитации и пропаганды ЦК ВКП(б).

бы, что это не выдумка зловредного сатирика: Большаков избегает меня. Три раза при встрече он нагло заявлял мне в ответ на мой вопрос, что «Повести» он не читал. Дальше прятаться неудобно... Не пускать на глаза!

Этого оказалось достаточно, чтобы начали прятаться и шептаться более мелкие сошки, заместители, редакторы и вся, одним словом, служилая челядь, которая восхищалась сценарием как чем-то необыкновенным. Уже Калатозов (директор студии) притворился, что не читал. Вот какой я устрашающий человек. Я хожу одинокий, как в темном лесу среди привидений и вурдалаков. И не знаю, что, куда и как. Только глухие уханья доносятся из чащоб и темных провалов, и смутно делается мне, словно это не реальная жизнь, а сон. Ни у кого нет мнения! Ни у кого! Никто ни во что не верит. И никому ничего не надо, кроме тихого спокойного животного существования. Общество лжи и никчемности. Господи, если бы Ленин воскрес или если бы Сталин имел возможность инкогнито заглянуть хотя бы на час и увидеть «самое великое из всех искусств» и что с ним сделали безголовые чиновники, до какого упадка и морального одичания и безразличия довели — каким бы гневом запылали их прометеевские души!

Чувствую, что «Повесть» погибнет (л. 67).

6 XI 1952

Сталин

В Москве сразу же написать сцену для начала фильма[13]*: Сталин над Землею или над картами Земли. Складывается великий план преобразования мира. Тут же идет разговор о повороте сибирских рек в связи с Каспием и Аралом.*

— Это потом. Сначала вы сделаете вот это и это. А сибирские реки потом. Вы где проектируете Сибирское море?

— Вот.

— Прекрасно. Оно будет...

— Примерно размеров Каспийского.

— Ну вот: вполне достаточно. Здесь мы создадим условия для существования 400 мил[лионов] наших будущих граждан. К сожалению, мы должны признать, что создатель не был, далеко не был ни всемогущим, ни всевидящим. Вы посмотрите, сколько противоречия. На каких огромных просторах солнце, вода и земля пребывают во вражде...

Потом пойдет разговор о Китае. О том, как мы подарим реку китайскому народу.

— Народ народу подарил реку (л. 17 и обор.).

8 III 53

Умер Великий наш вождь... и сегодня мы похоронили его. Уже мы без Сталина родного. Лежал в гробу, сложив богатырские руки творца. На груди сияли золотые знаки эпохи, им сотворенной. Лицо мыслителя и труженика великого было живым, усталым и чем-то нами недовольным. Сколько грусти и печали. Как тяжело на сердце. Уже шестой день не нахожу себе места, не знаю, за что взяться, что думать, что делать. Как жаль, что нельзя отдать свою жизнь за него, лишь бы только прожил он еще хоть десять лет. Осиротела наша отчизна-земля. Сколько слез и вздохов, сколько глубокой скорби и большой печали: уже не увидим Сталина. Долгие годы были мы спокойны с ним, ибо всякий чувствовал в работе, в творчестве, в исканиях, в войне, что есть у нас Сталин, и потому как бы ни было где-то там тяжело или трудно, или опасно,— все закончится хорошо, ибо всегда и во всем решительно он был на высоте.

И... не стало его.

Не стало моего защитника, который несколько раз спасал мою жизнь от гибели из-за злых и жестоких врагов, который заметил меня, отметил, поднял морально. Что ждет меня теперь, не знаю. Слабеют мои силы, утомилось сердце. Холодно мне и неприютно. Как тяжело мне...

Скорее из Москвы. На строительство коммунизма[14]. Посвящу его имени про-

[13] А. П. Довженко задумал фильм «Преобразователи степей», замысел которого частично вошел в «Поэму о море».

[14] А. П. Довженко вскоре уехал в Новую Каховку работать над «Поэмой о море».

изведение. Вложу в него всю свою душу, все силы, которые только у меня остались. Буду жить им, пока будет биться в груди сердце. Вся моя жизнь прошла с ним. Все лучшее, что я создал, лучшее, что я мыслил, к чему стремился. Я его мечтательный пламенный современник с тридцатью триждыкратным партийным билетом в сердце (лл. 26—27 и обор.).

10 VII 1953

«Михаил Эдишерович[15],— спросила жена Всеволода Вишневского Соня Вишневецкая, дочь киевского капиталиста.— Михаил Эдишерович! — спросила она пронизывающим голосом, когда маэстро осчастливил квартиру моего друга Всеволода своим торжественным появлением в связи с постановкой «Незабываемого 1919-го».— А почему в «Падении Берлина» у вас все члены Политбюро изображены бессловесными манекенами?» «А они такие и есть»,— ничтоже сумняшеся горделиво ответил ей «друг Берии». Я был ошеломлен. Глянули мы с Всеволодом, уже больным, друг на друга... (л. 33 и обор.).

2 II 1954

Чтобы закончить о Берии и никогда к нему не возвращаться. Все, что я узнал о суде над ним, о его уничтожении и о содержании обвинительного заключения, о котором рассказывал мне Кузаков[16], все настолько отвратительно и мерзостно, настолько преступно и так патологически гнусно, что дальше уже некуда. Нельзя ни писать, ни докладывать рабочим и колхозникам, ни поучать детей, ибо все лишено малейшего поучительного смысла. Забыть позор и скотскую убогую никчемность.

Как же так случилось, что на самом высочайшем этаже нашего здания нового мира завелась безнравственная, недопустимая гадость? Что же тогда мы собой представляем? Кто мы? Почему это стало возможным? Что делать? Стыдиться, возмущаться, презирать? Саркастически покачивать головами? И т. д. и т. п.? Правая рука великого на протяжении почти двух десятков лет была рукой мелкого мерзавца, садиста и хама. Вот трагедия! Вот что заводится за высокими непроветриваемыми стенами. Тысячи агентов-дармоедов, расставленных на улицах и везде, где надо и не надо, в течение двадцати лет охраняли предателя Родины, партии... Что это? Кому же теперь клясться в верности?

Уже голова седа. И в сердце не утихает боль. Болит мое сердце, болит. Треть столетия клянусь... кому? Будьте вы прокляты, предатели жестокие, авантюристы (л. 36 и обор.).

22 X 54

Н[овая] Каховка
Деталь

Ездил с М. в Старую Каховку. Хотел найти водостроевцев неуловимых. Два раза не застал. И оба раза меня поразили секретарши зама и парторга. Обе довольно хорошенькие, молодые, с хорошими фигурами. Но морды у обоих злые, как у гадюк. Они никогда не видели меня в жизни, не знают, кто я. Но обе они огрызались на мои вопросы, как будто перед ними стоял не седой писатель, а их злейший враг. Какое дурацкое отсутствие элементарного воспитания! Так хотелось сказать: улыбнись ты, дура паршивая. Попроси меня приветливо сесть. Какие идиоты тебя воспитывали? Какой дурак взял тебя к себе на работу? Потом я подумал: нет, помолчу. И тихо уйду. Может, они копируют своих начальников.

С[тарая] Каховка жалкая. Но если бы не мерзость духовного запустения, если бы можно было заколдовать ее жителей и они все тротуары местечка засадили абрикосами и черешнями, через десять лет никто бы не узнал этой паршивой легендарной Каховки. Вид на Днепр и на Борислав здесь поразительный (л. 1).

Пришел врач Кривонос. У меня нижнее давление 117, верхнее 178. Это много. Я должен лечь. К счастью, я все-таки на-

[15] М. Э. Чиаурели.

[16] К. С. Кузаков — в то время заместитель министра кинематографии.

писал одну страницу своего сценария[17]. Напишу ли я его? Небо снова очистилось от туч, и красота вокруг неописуемая. Тихо-тихо проплывают длинные баржи. Не шолохнут деревья, одетые в золотую парчу и в старое серебро. А Днепр словно уснул. Ни облака на небе голубом. Прекрасна моя Родина, прекрасна.

24 X [1954]

Вечер

По-видимому, дела мои плохи. Какое давление сейчас, я не знаю. Но чувствую, что я уже в тяжелом положении (л. 5).

26 X [1954]

Сегодня у меня приятное утро. Как будто немного меньше стала болеть голова. Получил огромное душевное облегчение от разговора телефонного с Юлей. Идашкин[18] прислал мне дружеское письмо с вложением рецепта и двух пакетиков дидретина. Преисполнен к нему чувством глубокой признательности, к этому хорошему умному человеку, спасибо ему.

И еще одна волнующая встреча буквально взбудоражила всего меня, как говорится, до основания. Сегодня я получил некоторое подтверждение одной своей тайной старой догадке.

Я думал летом еще в Москве и особенно здесь, в Каховке и главным образом в Грушевском куте, а также проезжая пароходом по Днепру:

— Так ли все это? Ну хорошо, Каховскую станцию и водохранилище-море я понимаю, признаю полностью и люблю. Это сооружение стоит всех жертв — и разорения сел, и затопления плавней, и всех самых дорогих трудов нашего народа. Почему? Потому, что оно рождает южный животворящий канал. Это орошение, обводнение, это жизнь и благополучие наших степей. Оно абсолютно прогрессивно.

А остальные плотины? В частности, Кременчугская? Та самая, которая должна залить 45 000 домов сердца Украины? Нужна ли она? Так ли она необходима? Для чего она? Для питания запорожских турбин? А может быть, плюнуть нам на эти турбины, на этих восемь тощих фараоновых коров? Не слишком ли дорого будут обходиться эти запорожские их киловатты? Может быть, мы дальше обойдемся небольшими плотинами для поддержания нормального судоходства и в небольшой мере для энергии?

Ведь человечество вступило в новую энергетическую эру! И какую! Овладение термоядерной энергией делает нас всемогущими властителями всей солнечной системы, а не только Земли! Зачем же эти сложные архаические, безумно дорогие гидроэлектрогиганты на прекрасных реках? Эти затопления городов и сел?

Я задавал эти вопросы Андрианову, но ответа вразумительного на него не получил. По-видимому, он не до конца понимает все, будучи всецело погружен в свое великолепное и благородное дело.

И вот сегодня один профессор Одесского гидротехнического института приоткрыл вдруг мне завесу. По-видимому, именно в связи с атомной эрой уже начали пересматривать всю проблематику гидростроительства. И тот факт, что сейчас *закрыли все новые гидротехнические вузы,* оставив только один старый одесский, свидетельствует уже об очень многом.

Кременчугского гидроузла для питания восьми фараоновых коров на Запорожье, очевидно, не будет. Колоссальные изменения произойдут, очевидно, на Волге и на Сибирских реках. Мы будем делать новый скачок в развитии энергетики. Атомный.

Плотины на основных великих наших реках, очевидно, будут небольшие со скромными отметками для улучшения судоходства и орошения, без ломки сел и городов, без уничтожения прибрежных лесов и затопления гигантских дорогих земель (лл. 6—8).

Предисловие, публикация и перевод с украинского Е. Левина

[17] «Поэма о море».

[18] Ю. В. Идашкин — писатель, журналист.

Алла Афиногенова

Большая жизнь донецких шахтеров

Первая серия фильма «Большая жизнь», удостоенная в 1941 году Сталинской премии, вполне соответствовала мифотворчеству, которое было характерно для киноискусства той эпохи. Вторая серия, созданная в 1946-м, вошла в историю совсем иным и непредвиденным образом.

Фильм этот был одной из первых — пусть робких, непоследовательных, весьма ограниченных — попыток повернуть от мифологии к правде жизни. И если не подходить к картине с мерками высокой художественности, а строго исторически оценить то принципиально важное, что она принесла на экран в освоении жизненного материала, положительное значение этой ленты не вызовет сомнений. Получи заявленная в ней тенденция поддержку и дальнейшее развитие, обновление советского киноискусства, возможно,— разумеется, в определенных для той поры пределах — стало бы реальностью. Тем более что в ситуации весьма бедного отечественного кинорепертуара картины такого рода, думается, составили бы явную конкуренцию дешевой зарубежной продукции — трофейным лентам, которые заполонили после войны наши экраны.

Однако судьба распорядилась иначе.

Законченная производством лента была высоко оценена коллективом и руководством «Союздетфильма» (в будущем — киностудия имени М. Горького). И вот 25 июля 1946 года ее смотрит Художественный совет Министерства кинематографии СССР — он был определен в новом составе постановлением Совета Министров, подписанным И. Сталиным 17 июня 1946 года. Обладающий правом вето синклит крупных деятелей кино, театра, литературы, музыки после просмотра собрался на обсуждение фильма. Режиссер Л. Луков не присутствовал из-за болезни.

Перелистаем стенограмму (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1242), чтобы понять ход этого обсуждения, его выводы.

Поначалу разговор протекал несколько вяло, порой не очень внятно, хотя в отдельных выступлениях и давались высокие оценки труду создателей картины.

«Режиссерская работа в этом фильме — очень интересная и очень хорошая, кроме отдельных мелких ошибок,— говорил, например, Н. Охлопков.— Очень хороша операторская работа, особенно прекрасно снят этот чудесный лес. В общем, картина хорошая. Я очень рад за великолепную работу режиссера и актеров».

У А. Головни были отдельные претензии к фильму, однако несущественные. А «вся картина,— подчеркивал он,— в целом мне очень понравилась. Это серьезная, большая и трудная операторская работа (картину снимал М. Кириллов.— *А. А.*). По-моему, работа оператора не только помогает картине быть хорошей, но оператором найдены те

формы и те краски нашей советской жизни и нашего советского Донбасса, которые лучше всего его показывают».

С. Герасимов. Когда я стал смотреть картину (начала я не видел, потому что опоздал минут на шесть-семь), она произвела на меня впечатление предостерегающее, и мне показалось, что она мне не понравится. Почему это произошло? Мне показалось, что актеры как-то заигрывают со мной, стараются убедить, что они хорошие, полезные люди. Позже это ощущение совершенно исчезло, и к концу картина мне очень понравилась. [...] Я понимаю, что могут не нравится песни, в том смысле что существуют совершенно противоположные взгляды насчет этого в кинематографии. [...] Некоторые кинокартины использовали, например, только фольклорные песни, романсы, в картинах Лукова появляются песни Богословского. Должен сказать, что мне скорее не нравится традиция, в соответствии с которой они вставляются в картину, а сами песни слушаются хорошо, хотя они могут и не лежать на столбовой дороге моего отношения к искусству. [...]

Художественный руководитель Хора имени Пятницкого В. Захаров картину в целом хвалил, хотя предъявил ей довольно странные претензии: «Очень хотелось бы, чтобы в этой шахте как-то глубже, шире был показан уголь. Все-таки на шахте основное — это уголь, и все люди, которые там живут, живут этим углем. Здесь самый уголь показан очень мало. Очень мало показана самая шахта. [...]»

Критический акцент его выступления усилился, когда он подхватил тему, затронутую С. Герасимовым,— о песнях: «Самым основным недостатком в этом фильме является песня. Я привык воспринимать рудники в этом смысле (в смысле песни), как иногда своеобразные песенные заповедники (я имею в виду народные песни). А здесь — джазовые легкие песни, не знаю, по качеству, может быть, они и неплохие, но меня покоробили. [...] Когда инженер берет гитару и поет песенку, я не могу представить себе такого инженера. [...]»

Иную интонацию внес в обсуждение Б. Бабочкин, который горячо поддержал фильм.

Б. Бабочкин. Мне кажется, что тон сегодняшнего нашего обсуждения не соответствует картине. Он уныл до предела, а картина сделана с большим темпераментом и будет иметь такой резонанс, какой имела в своей первой серии. Герои этой картины будут любимыми героями миллионов советских зрителей, а мы здесь завели какую-то панихиду. [...]

Полную солидарность с Б. Бабочкиным выразил и заместитель председателя Худсовета И. Пырьев.

И. Пырьев. Очень жаль, что мне приходится председательствовать, не вклиниваться в середину дискуссии, а просто подводить итоги. А об этой картине поговорить нужно серьезно, и непонятно, почему сегодня в связи с такой большой, интересной картиной звучит такая похоронная интонация, хотя слова, правда, хорошие. Мне прежде всего хочется сказать, что за долгое время на Художественном совете мы не видели такого блеска актерской игры, такого праздника актерского мастерства, как в этой картине. [...] Я в большом восторге от актера Андреева. [...] Большой заслугой Лукова является то, что люди, которых он в этой картине показывает, другие. Хотя это вторая серия, но это люди, не похожие на первую серию. Они чрезвычайно облагороженные, видно, что они прошли войну, что у них другие свойства, другие характеры проявились, и основное проявилось то, что они прошли войну и не потеряли своего оптимизма, жизнеутверждения и юмора, а даже в какой-то степени этого получилось больше. Это не похоже на пьесу Погодина «Сотворение мира», когда люди приходили подавленными, с вышибленными мозгами, не понимавшими, как они будут жить дальше. [...] Однако надо сказать (что не

помешает достоинствам этой картины) и о ее недостатках. Тут можно сказать о недостатках не режиссерского, а сценарного плана. Сценарий очень фрагментарен. [...] Второе: мало второго плана (и может быть, третьего), мало планов труда по восстановлению. [...] Фильму должна быть дана хорошая, заслуженная оценка. [...]

Итак, несмотря на отдельные замечания, высказанные уже названными выступающими, а также устами А. Дикого, Л. Леонова, В. Пудовкина и других, фильм принципиальных возражений не вызвал и был признан весьма удачным. Запомним этот итог обсуждения.

●

Очень интересный штрих: в тексте этой стенограммы — редчайший случай — много подчеркиваний красным и черным карандашами. В выступлениях членов Худсовета целенаправленно отмечены положительные и отрицательные отзывы о фильме. Это наталкивает на определенные предположения. Не исключено, что после просмотра фильма Сталин затребовал стенограмму Худсовета и прошелся по ней, подчеркивая те суждения, которые содержали наиболее существенные похвалы и упреки.

Так, подчеркнуты (красным) слова А. Дикого: «Кинокартина мне очень понравилась. Она меня глубоко взволновала большой, необычайно глубокой, чистой идеей. Картина не оставляет зрителя спокойным», а также приведенный выше первый абзац выступления С. Герасимова и заключительный: «Общий баланс — положительный. Картина живая, действенная и глубоко прогрессивная, которая берет сложную и необходимую тему». Отчеркнуто на полях красным и черным также место в выступлении В. Пудовкина: «Что важнее всего, что делает картину не только удачной работой Лукова, но просто каким-то хорошим началом в кинематографии? В картину уложена очень большая, очень современная, подчеркиваю, тема. Тема — почему мы победили? Мы это знали и раньше, и эта тема в картинах встречалась, но после того, как прошла Отечественная война и как мы увидели дело рук наших замечательных людей, нашего народа, эта тема приобретает особое значение, она становится уже реальным материалом, живым материалом в руках художников не только в плане изображения, но в плане умения, живого наблюдения, знаний и ви́дения живых людей. Эта картина развертывает большую тему о силе нашего народа, внутренней силе нашего народа, той самой силе, которая обусловливает, и безусловно обусловливает, ближайшее и далекое будущее. Так, что в этой картине удалось совместной работой и сценариста, и режиссера, и актеров определить будущее, это самое глубокое, положительное ощущение от этой картины. Я вижу не только зарисовки людей, не только эпизоды, знакомые мне по литературе, газетам и т. д., я в этой картине глубоко ощущаю эту связь с конкретным будущим. Это самое высокое». Подчеркнуты красным и черным карандашами и отмечены вертикальными линиями на полях слова В. Захарова: «Мне картина понравилась», процитированные уже фрагмент речи Б. Бабочкина, первый абзац заключительного выступления И. Пырьева и еще одно его суждение: «В свете задач, поставленных перед нашим искусством правительством и народом, эта картина безусловно важна и своевременна; она представляет большой интерес. Она имеет ряд положительных явлений, которые во многом помогут нашим мастерам, которые будут делать фильмы о людях Советского государства, о людях послевоенной пятилетки».

На последней (неполной) странице выступления Пудовкина, много говорившего о монтаже «Большой жизни», размашистым почерком запись черным карандашом: «Не о монтаже надо говорить! А о жизни — атмосфере — эпохе!»

●

Однако вернемся к событиям, непосредственно связанным с судьбой фильма. Но прежде — еще одна примечательная деталь. Трудно поверить, но ни один из выступивших на обсуждении ни разу

не назвал имя вождя, не сослался на его руководящие указания, не процитировал его слова. Как и Пудовкин, многие говорили о трудовом народе, о необходимости правдиво изображать его жизнь, о его роли в истории. Ни изображений вождя, ни упоминаний о нем не было и в самой «Большой жизни» — почти до самого финала, где появляется неизбежный портрет отца народов. По тогдашним слухам, Сталин до конца картины не досидел, в сильном гневе вышел из просмотрового зала.

Результаты не замедлили сказаться. На заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) фильм был подвергнут Сталиным жестокой критике. Вызванные «на ковер» автор сценария П. Нилин и режиссер Л. Луков получили суровую выволочку. Заседание состоялось незадолго до выхода постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград». Готовилось, как всегда втайне, и постановление «О фильме «Большая жизнь», в котором грубому разносу подверглись также картины «Иван Грозный» (вторая серия), «Адмирал Нахимов», «Простые люди». По культуре снова был нанесен страшный удар. Поднималась очередная волна массового сталинского террора против интеллигенции.

Можно себе представить состояние членов Художественного совета. Ситуация была не просто неприятной, но и угрожающей: никто не брался предугадать, какие беды могут обрушиться на кинематограф. Срочно (15 августа 1946 года) было проведено показательно-покаянное заседание «О деятельности Художественного совета в связи с запрещением ряда картин» (оно столь важно для истории нашего кино, что заслуживает отдельного рассказа). Однако поспешное признание ошибок сочли недостаточным. В крайне нервозной обстановке созывается еще одно специальное заседание деморализованного, запуганного ареопага. На нем признавались в своей позорной слепоте и благодарили вождя за прозрение И. Пырьев, Л. Луков, П. Нилин, С. Герасимов, об уроках тяжкого провала говорили М. Чиаурели, М. Ромм, Т. Хренников.

Из стенограммы заседания Художественного совета при Министерстве кинематографии СССР от 22 августа 1946 года (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1240)

Первый вопрос. О возможностях исправления кинокартины «Большая жизнь» (вторая серия).

И. Пырьев. Товарищи, на предыдущем заседании Художественного совета (15 августа 1946 года.— *А. А.*) мы, очевидно, не совсем учли масштабы допущенных нашим Художественным советом ошибок в отношении выпуска ряда ошибочных и фальшивых картин нашей кинематографией. В свете опубликованного сегодня решения по литературе[1] нам с вами, мне кажется, должны быть гораздо яснее и более понятны масштабы тех недостатков и того, что происходит сейчас на идеологическом фронте искусства — в литературе, в кино и, очевидно, в театре. [...] Сегодня у нас стоит первым вопросом обсуждение фильма «Большая жизнь», причем обсуждение, очевидно, должно идти в том плане, в котором перед нами этот вопрос поставлен. Решение же об этом фильме было такое: «Выпуск на экран кинокартины «Большая жизнь» запретить. Поручить Художественному совету кинематографии представить в ЦК соображения о возможности исправления картины».

Л. Луков. Товарищи! Эта тема — тема Донбаса, тема современной жизни в Донбассе — не является для меня случайной. Я до этого посвятил несколько своих картин показу Донбасса. [...]

Вместе с автором сценария Нилиным мы задумали эту картину как продолжение «Большой жизни». Эта мысль возникла у нас еще во время Отечественной войны. Мы тогда решили сделать картину о том, как герои первой серии, вернувшись с войны, восстанавливают свои родные места [...] вместо этого в картине проступили характеры первой серии, то есть люди пришли в том же качестве и с теми же характерами, какие у них

[1] Речь идет о постановлении «О журналах «Звезда» и «Ленинград».

были в первой серии. [...] Мы показываем грубый мускульный труд. А сейчас в нашей стране и в Донбассе — механизированные трудовые процессы и высокая техника. [...] Люди в картине представлены неверно — пьют они по всякому поводу и без повода. Оттого, что у меня, как у режиссера, возникли подозрения во время съемок, что материал может не увлечь, я пошел по неправильному пути, включив в картину песенки, не увидев того, что они с цыганским налетом, и тем самым скомпрометировал образ советского инженера. [...] Парторг шахты представлен неверно, не действует как представитель партии, а идет за событиями. Все это произошло из-за того, что захотелось заострить драматургию фильма. Оттого, что невнимательно отнеслись к деталям, на поле боя, где жена отыскивает мужа, мы не показали, как действительно относились к раненым бойцам. В действительной жизни не могло быть и не бывало, чтобы раненых оставляли на поле боя без присмотра. [...] На заседаниях в ЦК я просил дать мне возможность переделать — исправить фильм: я сознавал, какая ответственность при этом ложится на меня, на всю мою творческую жизнь, если я этого не сделаю. [...] Я сделал ошибку в этом фильме потому, что как художник не смог увидеть все так широко, как это требует поднятая в фильме тема. Сейчас мне открыли глаза на все эти явления, на все то, что я пропустил, что я не увидел. И я заявил о том, что хочу исправить свою ошибку — переделать картину. И поэтому я прошу вас помочь мне сдержать слово, которое я дал Вождю[2] народов товарищу Сталину. Это вопрос моей жизни. Больше ничего сказать не могу.

П. Нилин. Так же, как и для Лукова, для меня эта тема была органичной. Это тема, над которой я работаю не один год. И сейчас, когда говорят, что «Большая жизнь» — вредный фильм, я каждый раз вздрагиваю. [...] Сценарий я написал два с половиной года назад. Но это не оправдание. Стыдно коммунисту говорить, что он не угадал события, если известна логика развития событий, которая должна быть понятна каждому литератору, не только коммунисту. В этом смысле я не собираюсь себя оправдывать. Я сильно виноват. Я помню, что когда ставилась первая серия картины «Большая жизнь», мы часто с Луковым спорили, ругались, ссорились, даже иногда просто дрались, обсуждая и обдумывая отдельные кадры. Я вмешивался в это дело. И мы добились тогда большого единства в работе. На этот раз я к этому единству стремился не сильно. [...] В Центральном Комитете мне особенно запомнились слова товарища Сталина, когда он говорил о деятелях искусства, которые допускают недобросовестность в своей работе, как сказал товарищ Сталин, на глазах всего мира! Когда я смотрел этот фильм здесь, в министерстве (уже после того, как мы были в ЦК), я многому просто ужаснулся. Вчера я впервые понял грандиозность своей вины. Я так и подумал: «Черт знает что натворили!» [...] В Центральном Комитете товарищ Сталин спросил Лукова, когда Луков попросил согласия, чтобы сделать переделки: «Вы способны сделать переделки, вы способны поправить?» Луков задумался. Эта пауза, я думал, будет продолжаться час. Луков чувствовал всю меру ответственности, которую принимает на себя, сказав слово «да». Луков помедлил и сказал: «Да, товарищ Сталин, мы сделаем поправки». Луков коммунист. Мы ругались и будем ругаться с Луковым, но я должен сказать, что это один из лучших наших режиссеров, человек, которому можно все простить за честность в искусстве, за большую страстность и, если надо, самоотверженность. Я сам готов из кожи вылезти, чтобы получилось действительно хорошо.

Итак, сценарист и режиссер, сказавшие в своем честном фильме далеко не всю, но все же правду о тогдашней шахтерской жизни, вынуждены были повторить обвинение, выдвинутое Стали-

[2] Так — с большой буквы — в стенограмме (здесь и далее).

ным, и все понимали: это приказ лакировать, лгать, угодничать, это запрет на то живое, правдивое, что прорвалось на экран.

Заседание Худсовета стало едва ли не звездным часом М. Чиаурели. Положение доверенного лица, обласканного и приближенного к трону (в июле на экраны вышла «Клятва», газеты печатали восторженные рецензии), позволяло ему сыграть роль, скажем так, буфера, чтобы хоть в какой-то мере смягчить удар, нанесенный его товарищам и всему советскому кинематографу. Однако он не только вкладывал персты в раны, но и унижал коллег, смакуя оскорбительные, злобные высказывания своего кумира, который, втаптывая художников в грязь за малейшее слово правды, объявленной преступлением, и грозя оставить их — это еще в лучшем случае! — без работы («списать в тираж»), оказывает им, представьте, «великую честь». Он, «как малых детей», таскает на руках некоторых кинематографистов, но иногда учит их «ходить самостоятельно», как в случае со второй серией «Большой жизни».

М. Чиаурели. До сих пор я нахожусь под впечатлением того торжественного заседания, которое имело место в Центральном Комитете партии на Оргбюро, где присутствовал его создатель. Это был величайший момент в моей жизни. Я слушал Великого Сталина, который оказывал великую честь, критикуя нашу работу. [...] Все, что было там сказано, потрясает основы сегодняшней кинематографии. [...] Когда Великий Сталин говорит, что работа некоторых наших товарищей граничит с преступлением — больше этого что можно сказать? Когда он говорит, что их можно даже списать в тираж — по-моему, этим уже сказано все. [...] Я уважаю Лукова и считаю его одним из лучших мастеров. Я думал за Лукова — нельзя ли из этого фильма сделать не «Большую жизнь», а оставить как комедию, как частное поведение каких-то людей? Нельзя. Мы прекрасно знаем, почему, и я не буду читать лекций, так как здесь все люди достаточно подготовлены и понимают, что такое произведение искусства. Произведение искусства должно быть органичное. Как только захочешь, Луков, делать что-то другое, привносить персонажи, менять характеры — не получится! Не выйдет! Товарищ Сталин многое нам прощает, но видит он все великолепно. Он пропускает нам многие картины, но вы думаете, что он не видит всех их недостатков? Он все видит, но, как великий руководитель, учит ходить самостоятельно. И действительно, не всегда же надо таскать нас на руках, как малых детей. [...]

В одном будущий постановщик «Падения Берлина» оказался прав: запрещение названных выше картин имело глубокие последствия и действительно «потрясло основы» тогдашнего кинематографа.

Немногим уступил М. Чиаурели, а в чем-то и превзошел его в своих высказываниях и «приговорах» Т. Хренников.

Т. Хренников. Я вчера первый раз смотрел картину, и она мне абсолютно не понравилась. Не понравилась по многим причинам. Есть вещи, которые мне просто противно смотреть в этой картине, против которых протестует все мое существо — это показ русского предателя. Мне кажется, не стоит в наших картинах показывать подлых изменников нашей Родины. [...] В свете международных событий наше искусство не должно заниматься предателями и изменниками; их было немного, и ими занимаются государственные карающие организации. А мы должны в своих картинах показывать единство нашего народа. [...] Теперь — относительно музыки. [...] После войны у наших композиторов начала появляться струя этакого «стонущего лиризма». Это было в некоторых песнях Блантера на слова Исаковского («Хотел я выпить за здоровье, а пришлось выпить за упокой»[3]. [...] Никита Богословский тоже иногда писал неплохие песни («Ты ждешь, Лизавета»), но в последнее время он пишет другие, пошлые. И непонятно, как в фильме о Донбассе мог появиться этот «стонущий лиризм» а ля Вертинский, который дол-

[3] Неточно. В песне: «Хотел я выпить за здоровье, а должен пить за упокой».

жен представить некий новый стиль в советской музыке. Бернес поет с декламационными «ферматами» Вертинского. Откуда пошло такое пение? Ну, у Вертинского — это понятно, откуда. Но откуда это у наших советских людей, которые должны быть показаны в такой картине? [...] Я еще раз здесь хочу подчеркнуть также вредность музыки к фильму «Два бойца»[4], о котором я говорил на прошлом заседании Художественного совета. [...]

Председателю высокого собрания осталось только завершить похоронное шествие за гробом разбитых надежд надсадным аккордом.

И. Пырьев. [...] Я думаю, что задачи нашего искусства прекрасно определены товарищем Сталиным и товарищем Ждановым. Задача наша состоит в том, чтобы показать нашим людям их самих в новых, правдиво прекрасных качествах. Наши картины в огромном своем большинстве идут за рубежом. Они должны показать всему миру нашу страну, наших людей, как мы живем, как мы трудимся, как мы мыслим и чувствуем (Г. Мдивани: «И какие мы!») Да... (Н. Таленский[5]: «И куда идем!»). Да... А видно ли все это из наших картин? Посмотрите, как умело за рубежом агитируют своими картинами весь мир, как продуманно пропагандируют свои идеи! Вспомните любую американскую картину. Люди в них благородные, мужественные, возвышенные, чистые. А разве в массе своей такой народ в Америке? Нет, далеко не такой! Там больше все-таки дельцов, маклеров, провизоров. Людей с мелкой душой, людей развязных, хамоватых. [...] Вспомните хотя бы Бирнса, который почти кладет ноги на стол, когда председательствует на Парижской мирной конференции. [...] А мы что делаем! [...] Народ, который за двадцать девять лет существования Советской власти соорудил в стране такое, что если посмотреть да подумать об этом, так дух захватывает! А как мы показываем все это на экране? Как выглядит наш герой на экране? Немножко упившимся, развязным, хамоватым, недумающим!..

Легко заметить, что члены совета повторяли ставшие известными обвинения, услышанные П. Нилиным и Л. Луковым от Сталина на заседании Оргбюро. Колле́ги попавших в беду кинематографистов поверили в добрую волю Сталина, в его искреннее желание дать авторам ленты возможность ее исправить. Поэтому большинство выступавших склонялось к тому, чтобы картину переделать. На том и порешили. Однако через две недели, 4 сентября 1946 года, вышло постановление ЦК ВКП(б) о кинокартине «Большая жизнь». Иллюзии были развеяны, фильм запрещен, о каких-либо доработках не могло быть и речи[6].

Дело приняло самый скверный оборот для всего советского кинематографа: нетрудно было понять, что речь идет о жестко предписанном направлении его развития, о своде правил, которым отныне предстояло следовать неукоснительно.

Необходимо было предпринимать срочные и серьезные ответственные меры, соизмеримые с масштабом грозы. У руля становится министр кинематографии И. Большаков, ранее доверявший вести ареопаг своему заместителю И. Пырьеву. Большаков проводит у себя серию совещаний, получает, несомненно, необходимые инструкции и 12 сентября 1946 года созывает заседание Художественного совета с одним вопросом на повестке дня — «О решении ЦК ВКП(б) по фильму «Большая жизнь» (вторая серия)».

Читать стенограмму этого заседания (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1238) тяжело, стыдно. Приведу лишь несколько характерных высказываний.

И. Большаков. Наша задача сейчас состоит в том, чтобы правильно понять все значение постановления ЦК ВКП(б)

[4] Режиссер фильма Л. Луков. Композитор Н. Богословский. Он же композитор фильма «Большая жизнь».

[5] Н. А. Таленский — генерал-майор.

[6] Подробнее см.: Савицкий Н. В тяжелой раме истории.— «Искусство кино», 1988, № 1.

и сделать из него правильные выводы [...] искоренить те существенные пороки, которые за последнее время имели место в работе Художественного совета, это либерализм в оценке фильмов. [...] Особенно такими выступлениями отличался у нас товарищ Охлопков. [...] Из этого нужно сделать урок. Нельзя впредь проходить мимо такого рода выступлений, нужно их пресекать, давать отпор этим беспринципным критикам. Есть и такие члены Художественного совета, которые ни разу не выступали на заседаниях Художественного совета. Например, Эйзенштейн. Два года существует Художественный совет, а он ни разу не выступил. [...] Другие члены Худсовета — Шостакович, Тихонов очень редко посещали заседания. Шостакович из шестидесяти четырех заседаний присутствовал на восьми. [...] Далее нам нужно будет обсуждать не только готовые фильмы, но и материалы по фильмам (то, что мы в последнее время перестали делать), также рассматривать и обсуждать сценарии. [...] Легче пресечь в самом начале, если что-либо есть неправильного, чем потом. [...]

Б. Горбатов. [...] Подумаем над тем, что произошло. Мы во время войны, в последние годы войны считали, что если произведение искусства в общем «за Советскую власть» и во время войны «против немцев», то произведение полностью идейное. Но мы забывали о том, что в нынешнее время в искусстве, тем более киноискусстве, находящемся под непосредственным нашим наблюдением, вряд ли можно ждать непосредственно враждебных, антисоветских вылазок. Их нет. Но значит ли это, что все идейно благополучно? Во время войны не только в кино, но и в литературе были писатели, которые неплохо работали против немцев, они были патриотами в своих произведениях, писали, что немцев надо бить [...] но когда мы рассматриваем основу их ненависти к немцам и любви к нашей Родине, мы видим, что это не те позиции, с которых мы защищали Родину. [...] Они защищали родину, Россию, а мы защищали Советскую Родину, Советскую Россию, Советскую власть[7]. Центральный Комитет в своих постановлениях встряхнул нас. Я уже выступал по этим вопросам, наверное, раз восемь. Мы с Леоновым каждый день на эти темы говорим. Много говорили в Союзе писателей и здесь говорим. [...] После резолюции ЦК о литературе мы пошли в ЦК и стали просить Жданова, чтобы нам дали политического комиссара из ЦК, чтобы он исправил положение. [...] Он сказал: «Не прибедняйтесь» — и нам никого не дал в Союз писателей и сказал, что «должны сами делать». [...] Если мы сумеем это сделать, мы будем художниками нашей страны, не сумеем — нас выбросят в тираж. Выбросит в тираж не постановление, а сама жизнь. Она сметет нас, как смела Зощенко. Он ходит по Ленинграду, никаких репрессий к нему не применено, но он выброшен в тираж. Жизнь будет беспощадно поступать с теми, кто не захочет быть на высоте требований нашей великой эпохи.

И. Савченко. Моя фамилия, как и название моего фильма, не фигурирует в постановлении ЦК. Однако, трезво оценивая свою последнюю работу[8], я причисляю свою картину пятой к тем фильмам, которые сурово раскритикованы. Я это делаю с полным сознанием, без какого-либо нажима со стороны. [...] Как могло случиться, что я сделал эту ошибку? [...] Я всегда в своей работе ставил и решал вопрос, нужный для моей партии и моей страны. [...] Как могло случиться, что я вдруг поставил себе задачу создать киноводевиль? Что это за задача для пропагандиста — создать водевиль? Конечно, в этот момент, когда я поставил себе такую задачу, я свое качество пропагандиста и агитатора, качество, которое я (с полной ответственностью заявляю) всю жизнь имел,— я его утерял. Разгадка в первую

[7] Так в стенограмме — прописными буквами. Б. Горбатов не объяснил, кого он имеет в виду, говоря «мы», и кого — говоря «они».

[8] Фильм «Старинный водевиль» (экранизация классического русского водевиля «Аз и Ферт»).

очередь лежит во мне, но в значительной мере и в той обстановке, которая у нас сложилась. Появилось ремесленничество — это аполитичное увлечение вопросами жанра, вопросами композиции. [...]

И. Большаков. [...] Луков просто не знал как следует жизни, он легкомысленно отнесся к такой большой теме. Он был в Донбассе, наблюдал там жизнь, но не смог сделать правильного обобщения как художник. [...] Теперь еще несколько слов о поездках. Наши режиссеры никуда не ездят. Они живут узким, ограниченным мирком и дальше Потылихи, Малого Гнездниковского переулка и Дома кино никуда не ездят. И это делается не потому, что им это запрещается, а потому, что они не хотят. Если имеется у некоторых товарищей желание, то только поехать за границу. К таким поездкам проявляется большой интерес. Ведь для того, чтобы поехать в колхоз или в Донбасс, никакого разрешения не нужно. Да вообще, разве нужно для этого спрашивать разрешение? [...]

●

Однако и это не было концом коллективных мучений. С 14 по 17 октября 1946 года всесоюзное совещание работников художественной кинематографии обсуждало решение ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» (вторая серия)». Снова И. Большаков в длинном докладе буквально изничтожил Г. Козинцева и Л. Трауберга за «Простых людей», а заодно с ними И. Савченко за «Старинный водевиль» («Приданое с вензелями») — надо же было Игорю Андреевичу выскакивать 12 сентября! В пример ставили М. Чиаурели и Ф. Эрмлера. Вновь каялся Л. Луков. М. Донской, М. Ромм, И. Пырьев, Л. Трауберг, С. Васильев, Г. Александров и другие кинематографисты, отбивая положенные поклоны и крестясь перед иконой, все же говорили и о вине министра и министерства, о недостатках в их работе, с тревогой отмечали застарелые беды советской кинематографии — организационные, производственные, материально-технические, творческие, пытались искать выход... Ни к чему это не привело, министр в заключительном слове поставил всех на место. Совещание приняло, как водилось тогда, приветствие товарищу Сталину и обращение к работникам художественной кинематографии — с признанием ошибок, обещанием исправиться, заверениями в любви, преданности и энтузиазме, с призывами улучшить, поднять, исправить, быть достойными, оправдать доверие, добиться решительного перелома...

Постановление ЦК ВКП(б) о «Большой жизни», не отмененное доныне, поломало не одну творческую судьбу. «Попавшие» под него художники выбирали разные дороги. Павел Нилин через несколько лет опубликовал «Жестокость» и «Испытательный срок». Л. Луков в 1951 году поставил фильм «Донецкие шахтеры».

Сценарий написали Б. Горбатов и В. Алексеев, музыку — Т. Хренников. Это была откровенная и бездарная лакировка, неудобоваримая, бравурная фальшивка под лозунгом «чего изволите». С первых кадров поражало обилие изображений отца народов как в живописном, так и в скульптурных вариантах. Макет шахты был угрожающих размеров, музыка, разумеется, не носила характера «стонущего лиризма», партийные работники были на высоте своих задач. «Правда жизни» сияла во всем своем рукотворно-муляжном блеске.

Художественный совет вздохнул с облегчением. Можно было рапортовать о крупной победе, сотворенной по высочайшим прописям.

●

Заключение Художественного совета Министерства кинематографии СССР по фильму «Донецкие шахтеры».

Режиссер — Л. Луков, сценарий — Б. Горбатов, В. Алексеев.

Цветной художественный фильм «Донецкие шахтеры» посвящен важной теме — послевоенной жизни Донбасса. В фильме показаны большие преобразования, которые осуществлены в угольной промышленности за последнее время: внедрение угольного комбайна, оснаще-

ние шахт новейшим оборудованием. Высокой оценки заслуживает фильм за показ людей Донбасса, их политического, культурного и технического роста. Хорошо даны в фильме виды индустриального Донбасса. Фильм отличается удачным подбором исполнительского состава. Правдивый, запоминающийся образ бывшего шахтера, коммуниста, начальника шахты Горового создал артист В. Меркурьев. Реалистически убедительны образы местного шахтера Степана Недоли (Б. Чирков), навалоотбойщика Василия (А. Петров), секретаря обкома партии Кравцова (С. Лукьянов), диспетчера шахты Лидии Недоля (К. Лучко).

Фильм «Донецкие шахтеры» отличается высокими достоинствами режиссерской (Л. Луков) и операторской работы (М. Кириллов). Музыка композитора Т. Хренникова помогает более яркому и доходчивому усвоению содержания фильма.

Наряду с большими достоинствами в картине «Донецкие шахтеры» имеются недостатки. В целом от фильма остается впечатление некоторой «приглаженности». Слишком много праздничных эпизодов, торжественных обедов. Не во всем убедительной получилась линия ухода Горового с поста заведующего шахтой; образ главного инженера шахты Андреева, которому Горовой передает руководство шахтой, вышел схематичным и мало привлекательным. Ниже общего художественного уровня фильма его заключительная сцена.

В целом же картина «Донецкие шахтеры» — удачное произведение. В фильме убедительно рассказано о значении труда шахтера, показана забота партии о развитии угольной промышленности и ее тружениках. Художественный совет не возражает против выпуска фильма на экран.

12.03.51 г. Председатель
Художественного совета
Л. Ильичев

(ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 3213)

И. Вайсфельд

Мы с надеждой смотрим в будущее

— Илья Вениаминович, вы стояли у истоков современного кинообразовательного движения и нынешнего Общества друзей кино. Сейчас три его подразделения — Федерация киноклубов, Федерация киновидеолюбителей и Ассоциация деятелей кинообразования, президентом которой вы являетесь,— приступили к работе. Каковы задачи ОДК, каковы его перспективы?

— Прежде всего хочу вспомнить учредительный съезд ОДК. Он проходил очень сложно. И в этом полно и ясно отразилась объективная картина нашего движения — противоречивого, многосоставного, с пестротой, разнообразием уровней и интересов — в том числе, не будем скрывать, и эгоистических, не побоюсь этого слова — карьеристских.

Однако в итоге победили интересы дела, и тем ценнее эта победа. На съезде было более восьмисот делегатов, их выборы проходили вполне демократично, и то, что мандаты получили и противники ОДК, лучшее тому доказательство.

— Но разногласия сохранились?

— Разумеется, однако — творческие. Нам есть что обсуждать, о чем спорить, но — как единомышленникам. У нас общие задачи, одна цель, хотя мы все очень разные. И это хорошо!

ОДК даст уникальную возможность создать широкое, поистине массовое движение, в котором каждый коллектив, каждый человек ценен и интересен, включен в единую кровеносную систему. Эта система ничуть не бюрократична, не авторитарна: это система творческих, деловых, профессиональных взаимосвязей, которая дает широкие возможности сочетать личный и коллективный опыт, учиться и расти.

— Противники ОДК утверждали, что должны существовать независимые клубы, студии, кинокооперативы.

— Кто возражает? Кто запрещает? ОДК — не принудиловка. Напротив, чем многообразнее будут формы кинолюбительства, тем лучше. Лишь бы они на деле способствовали эстетическому образованию зрителей. Более того. Сегодня наше общенародное движение уже не может замыкаться в прежних рамках. Именно поэтому съезд после бурных и долгих дебатов принял документы, в которых сформулированы основные задачи и цели ОДК, и без единого возражения — обращение ко всем друзьям кино, кинолюбителям, членам киноклубов, кинопедагогам под названием «Кино в безопасном мире». В нем говорится, что наше просветительское движение участвует в защите, утверждении и создании общечеловеческих ценностей, и это для нас — превыше всего. ОДК избавляет нас от замкнутости в работе, от недостаточной информированности, позволяет наладить тесные контакты внутри страны и выйти к активному сотрудничеству с зарубежными организациями.

Создание ОДК — составная часть

общего процесса демократизации и гуманизации нашего общества. И здесь я должен напомнить, что мы — наследники знаменитого Общества друзей советского кино, возникшего в начале 20-х годов — его руководителем был Ф. Э. Дзержинский — и разогнанного в 1934-м. В материалах Всесоюзного партсовещания 1928 года ОДСК характеризуется как часть советской общественности, участвующей в жизни кинематографа. Кинематограф виделся тогда общественно-государственным устройством. С одной стороны, государственное учреждение — Совкино, с другой — ОДСК. Их наметившееся, но прерванное взаимодействие и могло родить тот синтез, который был необходим для естественного и плодотворного развития кинодела.

V съезд кинематографистов эту грубо прерванную традицию подхватил и продолжил в идее современного общественно-государственного руководства кинематографией. Но мы наследуем еще одну чрезвычайно актуальную традицию ОДСК. Ведь оно объединяло и создателей фильмов, и зрителей, и пропагандистов кино. Экран тогда еще не пришел в школу. Только начинала осуществляться мечта Луначарского о том, чтобы в школьном классе рядом с грифельной доской находился киноаппарат. У истоков ОДСК стояли Эйзенштейн, Вертов, оператор Я. Толчан и другие мастера, сразу был установлен контакт с профессионалами. Структура нынешнего ОДК восходит к форме, найденной в 20-е годы.

Не надо, однако, и забывать, что на деятельность ОДСК накладывали свой отпечаток негативные тенденции тех лет. Отлично помню, как нарастал вульгарный социологизм и догматизм в оценках фильмов, как процветала практика навязывания этих оценок зрителю, стремление унифицировать массовую аудиторию. Все это было проявлением чудовищной деформации духовной жизни.

Сегодняшнее ОДК, напротив, должно способствовать развитию самостоятельного эстетического мышления.

— А какова основная задача Ассоциации деятелей кинообразования?

— Приобщение широкого зрителя, в особенности подрастающего поколения, к подлинному искусству. Воспитание высокой духовной культуры, художественного вкуса. При помощи кино ввести ребят в мир искусства, научить их воспринимать художественное произведение, переживать его личностно.

Наряду с задачами эстетического просвещения кинообразование должно решать и задачи гражданского воспитания. При этом мы решительно против авторитарной, силовой «педагогики», категорически отвергаем догматизм и начетничество в приобщении школьников к искусству. Мы — за педагогику доверия и сотрудничества, за диалог учителя и аудитории, за совместный поиск, в ходе которого каждый находит *свой* путь к фильму.

Кроме кинофакультативов мы используем и другие формы — кружки, школьные кинотеатры, клубы, лектории, народные университеты. Но всегда наша первейшая забота — разрушение всякого рода догматов.

Вот против такого страшного наследия «казарменного социализма» и в теории и на практике должна быть нацелена деятельность ОДК.

Интервью вела Е. Болдырева

Илье Вениаминовичу Вайсфельду исполнилось 80 лет. В это трудно поверить, зная, какой груз забот лежит на его плечах, насколько активен он в своей деятельности и помыслах, как живо, заинтересованно вмешивается в повседневные кинематографические дела. У него много друзей, много благодарных учеников — для всех Илья Вениаминович находит время и силы. И в жизни нашей редакции он постоянный и вдумчивый участник, исполняющий обязанности члена редколлегии с серьезной, глубокой отдачей.

Мы сердечно поздравляем Илью Вениаминовича и желаем ему доброго здоровья, многих лет плодотворной работы.

Редакция и редколлегия журнала «Искусство кино»

«Чины и люди», СССР (1929)

«Чины и люди»

Пересмотрел этот фильм, поставленный Яковом Протазановым шестьдесят лет назад, и пожалел о том, что рубрики «Иллюзион» не было в журнале в 1979 году: «Чины и люди» — это киноальманах, составленный из экранизаций трех рассказов Чехова. В конце 70-х шли жаркие споры об экранных адаптациях литературных произведений. Литературные критики и школьные учителя гневно обличали кинематографистов, которые осмеливались переиначивать классические тексты.

И так же, как возросшее количество экранизаций классики во многом объяснялось невозможностью адекватного отображения тогдашней действительности, перманентно возрождающаяся дискуссия об экранизациях стала для художественной интеллигенции еще и поводом для возрождения самой атмосферы полемики. Атмосферы, надо сказать, довольно неорганичной для «бесспорного» времени.

Ведь обсуждения эти сводились к определению границ дозволенного. «Книга спорит с фильмом» — так назывался мосфильмовский сборник 1973 года, посвященный экранизациям классики. Если допустить на минуту, что книга действительно может спорить с фильмом (килограммы — с километрами, груши — с вишнями), то надо признать, что классики возвысили бы свои голоса только против незаурядных фильмов («Неоконченная пьеса для механического пианино», «Солярис», «Скверный анекдот»). «Чайка» и «Без солнца» Юлия Карасика, «Три сестры» и «Много шума из ничего» Самсона Самсонова никаких возражений, видимо, не вызвали бы.

Для того чтобы не только понять, но и прочувствовать надуманность проблемы пресловутой «верности оригиналу», достаточно обратиться к богатейшему опыту экранизаций 20-х годов. Ведь тогда экранизировали буквально все. Повести Пушкина и газетные очерки. Романы о светлой послереволюционной жизни и произведения писателей, настроенных против новой власти. Творения великих русских прозаиков конца прошлого века и рассказы о классовой борь-

---

«Чины и люди»
Авторы сценария О. Леонидов, Я. Протазанов. Режиссер Я. Протазанов. Оператор М. Кузнецов. Художник В. Егоров. В ролях: И. Москвин, В. Попов, М. Тарханов, М. Стрелкова, В. Станицын, В. Ершов. «Межрабпомфильм».

бе перед революцией. Среди этих экранизаций были буквалистские и вольные. И уже тогда среди последних подлинных явлений киноискусства было значительно больше, чем среди первых.

Любопытно, чем стала бы картина Н. Зархи и В. Пудовкина «Мать», будь она буквалистской экранизацией романа Горького? Не постигла бы ее участь киноверсий А. Разумного и М. Донского?..

Впрочем, исключения из этого правила встречаются с такой же очевидностью, как из прочих.

Уже первая лента, поставленная Протазановым после возвращения из эмиграции, была экранизацией «Аэлиты». Перенося ее на экран, Яков Александрович сделал ощутимую смысловую переакцентировку. Если в романе А. Толстого фантастический полет на Марс предстает воплощением революционного раскрепощения духовных сил народа, то в фильме фантастика служит удобным фоном для ультралевых деклараций бывшего буржуазного, а ныне пролетарского режиссера. Протазанова в данном случае можно и нужно понять. Ему важно было убедить — и себя, и окружающих,— что смена вех произошла, что «Сатана ликующий» уступил место ликующей революционности. Но, право же, размах, с которым постановщик снимает марсианскую революцию, поражает все-таки меньше, чем страстность, с которой была раскрыта душевная драма Германна и показан мучительный путь духовных исканий князя Касатского.

«Чины и люди» отстоят от «Аэлиты» на пять лет, за которые и в стране, и в судьбе мастера многое переменилось. В четкой целенаправленности общественного движения к сталинскому единовластию менялись ориентиры, пересматривались приоритеты и критерии. Не ясно было в процессе этого пересмотра, откуда искусству следует ждать удара. Ну, кто, в самом деле, мог предвидеть случившийся за год до «Чинов и людей» запрет «Белого орла»? В основе ленты — рассказ Леонида Андреева «Губернатор», который по цензурным стандартам вполне мог быть квалифицирован как обличительный. В главных ролях — великолепные Качалов и Мейерхольд, с искусством которых жаждут встретиться миллионы. А вот поди ж ты — запретили! Обличение старого мира тоже оказалось подвергнутым регламентации. Классовые враги должны быть на экране только классовыми врагами. Никакой психологии, никаких противоречий в поведении, никаких «панихид по белогвардейцам»!

Сцена бала в «Анне на шее» — первой новелле «Чинов и людей» — свидетельствует о том, что Протазанов учел критику своей предыдущей работы. Изображение светского общества как сборища карикатурных уродцев может удивить всякого неподготовленного зрителя. Ведь «Чины и люди» — экранизация, хранящая верность как букве, так и духу литературного первоисточника. Режиссер не старается обличить старый мир более хлестко и более тонко, чем это сделал Чехов. Протазанов сосредоточивается на выявлении личностных мотивов поведения маленького человека в царской России. И чем глубже эта сосредоточенность, тем отчетливей просматриваются в психологических недрах социальные контуры рассказываемых историй. Принцип этот последовательно выдерживается на протяжении всей новеллы, и лишь сцена на балу не совпадает с идейным замыслом и стилистическим решением ленты.

Дело, очевидно, в том, что в этом эпизоде действие вырывается из круга маленьких людей и входит в круг «больших», сочувствие к которым было вменено в вину автору «Белого орла».

В стилистике «Анны на шее» Протазанов избегает какого бы то ни было авангардизма. Классическое для немого кино внимание к детали, использование ее по принципу «часть вместо целого» позволяет ему создать емкий образ безысходно-тоскливой жизни, в которую погрузило Анну замужество. (Изо дня в день, из года в год повторяющаяся мизансцена: он возвращается со службы; она подает домашние туфли, забирает башмаки и покорно стоит у двери; он читает нотацию, напоминая, из какой грязи ее вытащил; она безучастно выслушивает.)

На балу Анне должна была открыться другая жизнь — очаровательная, блестящая. Убежав в эту жизнь, молодая женщина выражает своеобразный протест против монотонно-бездушного существования. Сняв эпизод в злобно-карикатурном ключе, режиссер заставляет нас видеть в Анне едва ли не банальную шлюшку и пожалеть не столько отца ее и братишек, сколько мужа.

Бальное действо поставлено Протазановым в псевдорусском стиле. Шаржированные макеты избушек, теремков, громадный самовар, крендели, сарафаны, кокошники — надо всем этим, по мысли автора, тоже нужно смеяться. Равно как и над благотворительностью — уродцы на балу собирают пожертвования.

Безусловно, все эти режиссерские реше-

ния объяснимы новой общественной «нравственностью», возникшей на рубеже 20—30-х годов. Но, право же, сегодня, смотря этот эпизод, очень хочется присоединиться к борцам за «верность литературному первоисточнику».

Чеховский рассказ «Смерть чиновника» Протазанов никак не модернизировал. Он истолковал его в том смысле, который вкладывал в это понятие Юрий Тынянов.

«Иллюстрировать литературу для кино,— писал Тынянов,— задача трудная и неблагоприятная, так как у кино свои методы и приемы, не совпадающие с литературными. Кино может только пытаться перевоплотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль»[1].

И оказалось, что формальные изощрения, которыми, в отличие от «Анны на шее», полна «Смерть чиновника»,— вовсе не коварный прием, с помощью которого злонамеренные киношники стремятся разрушить гениальный первоисточник. Это просто другой язык, на котором кинематограф истолковывает литературу по-своему.

Здесь Протазанов сделал очень верный ход. Он доверился замечательному актеру И. Москвину, который в полном соответствии с классическими канонами системы Станиславского использует внешнюю характерность для раскрытия внутренней сути человека, задавленного и приниженного бюрократической государственной машиной. Режиссер поставил камеру на службу актеру, и вновь, как в классических дореволюционных его фильмах, мы увидели неожиданные планы, интересные ракурсы. Формальные изыски «Смерти чиновника» — та же внешняя характерность, благодаря которой внутренняя суть проступает более отчетливо.

Вспомним хотя бы хрестоматийный эпизод аудиенции у важного лица. Громадный, во весь экран, стол; еще более громадный генерал, за ним восседающий маленький, похожий на букашку чиновник. Кадр этот не случайно репродуцируется во всех посвященных Протазанову изданиях. Ведь он является наиболее точным пластическим выражением авторской мысли и вслед за этим ярким кинематографическим образом времени. (Даром, что вся эта фантасмагория имеет и бытовое объяснение, она — лишь плод больного воображения бедного чиновника.)

«Хамелеон» — третья часть альманаха — должен удовлетворить самых непримиримых сторонников «верности оригиналу». Ни вульгарно-социологической, ни формально-кинематографической «крамолы» здесь нет. Разве что в нескольких начальных кадрах показано, как именно собачка генеральского братца покусала городского жителя Хрюкина. Но эта вольность допустимая — она объясняет происходящее...

Мне же кажется, что начальные кадры — самые интересные в новелле. Не потому, конечно, что нам демонстрируют, как Хрюкин тычет в собачью морду папироской, а псина кусает его за палец. А потому, как кинематографически точно передано ощущение нестерпимой жары, сковавшей провинциальный городок. После титра «Жарко» — панорама по изнывающему, запыленному городку: народу почти нет, солнце палит, скотина, и та с трудом передвигается... И именно это жаркое безумие толкает Хрюкина на сумасшедшую затею с собакой.

А потом, с появлением пристава Очумелова и его помощника Елдырина, начинается театр. Хороший театр. Замечательный. Но на экране, к тому же немом, выглядящий довольно странно. Очумелов говорит что-то, затем — титр; ему отвечают — опять титр; и так далее, и так далее. Зритель понемногу погружается в состояние, сходное с тем, в котором пребывают одуревшие от жары жители городка, и приходишь к мысли, что для буквалистской экранизации (сиречь иллюстрации) необходим, как минимум, звук. Ведь нужно же произносить великие тексты — какая же без этого иллюстрация!

Фильм Якова Протазанова «Чины и люди» представляется мне сегодня своеобразным каталогом приемов, способов, подходов нашей режиссуры к экранизации литературных произведений. Шестьдесят лет, прошедшие со дня выхода ленты, не слишком, думается, разнообразили эти подходы. Поэтому жаль, что к данной ленте так редко сегодня обращаются. Практически кроме киноведов, обучавшихся во ВГИКе, она никому не известна...

Хотя нет, простите. В годы, когда в московском «Иллюзионе» был постоянный лекторий «Страницы немого кино», картина там показывалась. Порой она включалась в программу вместо «Аэлиты», которую «Иллюзион» не мог показать в течение пяти лет: единственная копия первого советского фильма Протазанова постоянно пребывала за рубежом, где входила в многочисленные ретроспективы нашей киноклассики. А «Чины и люди» всегда были, что называется, под рукой.

Сергей Лаврентьев

[1] Тынянов Ю. Либретто к кинофильму «Шинель». Рекламбюро «Ленинградкино». Л., 1926.

«Орфей», Франция (1949)

Жан Маре в роли Орфея. Рисунок Жана Кокто

Выход фильма «Орфей» на наши экраны совпал с двумя значительными датами — столетием со дня рождения Жана Кокто (он родился 5 июля 1889 в Мэзон-Лаффитт, близ Парижа) и сорокалетием самой картины.

Более полувека весь Париж прислушивался к оценкам и отточенным характеристикам, утонченным парадоксам Кокто, этого неутомимого участника крупнейших свершений во всех областях искусства. Поэт, писатель, художник, драматург, кинорежиссер, актер, Жан Кокто отдал дань многим течениям авангардистского искусства XX века, прошел через увлечение дадаизмом, кубизмом, сюрреализмом, был связан узами дружбы с Пабло Пикассо и Жоржем Браком, композиторами Эриком Сати, Жоржем Ориком, Франсисом Пуленком и всеми остальными членами «Группы Шести», поэтами и писателями Максом Жакобом, Ремоном Радиге и, наконец, самим Марселем Прустом. Дягилевские «Большие парижские сезоны русского балета» невозможно представить без его участия.

«Очаровательный и легкомысленный принц», «законодатель вкуса», «блистательный и скромный гений» — десятки подобных неофициальных титулов сопровождали жизненный путь Жана Кокто с юных лет до конца его дней. Бронислава Нижинская, сестра знаменитого танцовщика, пишет в своих «Мемуарах», что с первой же встречи юный Кокто поразил ее сквозившими во всем его облике талантом и «парижианизмом», а Робер Фавр Ле Бре, много лет бывший бессменным директором Каннского кинофестиваля, с грустью признавал после смерти поэта, который трижды, в 1953, 1954 и 1957 годах возглавлял жюри, что не скоро Франция вновь обретет человека, способного судить о кино так, как это делал Кокто. «Кино в какой-то мере синтез всех искусств,— говорил он,— и Кокто воплощал собой этот синтез»[1].

Воплощением идеи такого синтеза и явилась «орфическая» трилогия Кокто.

Началом цикла, как и вообще первым

«Орфей» («Orpheé»)
Автор сценария и режиссер Жан Кокто. Оператор Никола Эйе. Композитор Жорж Орик. В ролях: Жан Маре, Франсуа Перье, Мария Казарес, Мари Деа. Производство «Франс стюдио».

[1] Favre Le Bret, Robert. Jean Cocteau, l'âme du Festival de Cannes. "L'Avant-scène du cinēma", № 307—308, 1983.

опытом Кокто в кинематографе (если не считать утерянной 16-миллиметровой короткометражки 1927 года «Жан Кокто делает кино»), была «Кровь поэта», снятая в 1930 году по заказу известного в Париже организатора пышных празднеств и приемов просвещенного мецената виконта де Ноай. В конце 1929 года виконт Шарль де Ноай финансировал два фильма, которым суждено было прославить и сохранить в анналах истории кино его и без того достаточно знатное имя: «Золотой век» Луиса Бунюэля и «Кровь поэта» Кокто.

«Кровь поэта», законченная в 1930 году, была показана публике лишь в январе 1932 года в зале театра «Вье Коломбье». Парижский высший свет принял это путешествие в глубины поэтического подсознания, «погружение в самого себя», «прогулку в ночь человеческого тела» (Жан Кокто)[2] весьма благосклонно. Протест последовал лишь со стороны сюрреалистской группы, из которой Кокто к этому времени уже был исключен неумолимым вождем сюрреализма Андре Бретоном. Сюрреалисты отказались признать фильм «своим», а его автора назвали «отъявленным реакционером». Хотя им было известно, что слово «surréalisme» Гийом Аполлинер впервые использовал в рекламной программке к балету Кокто, Эрика Сати и Пикассо «Парад», поставленному «Балле рюс» в театре дю Шатле в 1917 году.

Вторую, центральную картину этого цикла — «Орфей» — Кокто снял через двадцать лет, будучи членом Французской и Бельгийской академий, почетным доктором Оксфордского и многих иных университетов, «принцем поэтов», по слову Жака Одиберти. А еще через десять лет, в 1959 году, за четыре года до смерти, завершил кинематографическую трилогию фильмом «Завещание Орфея, или Не спрашивайте меня, почему».

Нет сомнения в том, что Кокто-кинематографисту этот сюжет подсказал Кокто-поэт, смело и неожиданно сочетавший в своем творчестве две тенденции — модернизм и неоклассицизм. Взяв в качестве основы один из самых поэтичных мифов античной цивилизации, миф о певце Орфее, спустившемся в царство Аида, чтобы вернуть любимую Эвридику, Кокто с мудростью всезнающего поэта и наивностью кинорежиссера-неофита, каким он себя не переставал ощущать, воссоздал в картине как реальное, историческое время — послевоенную пору, так и время субъективное, разворачивающееся по индивидуальным поэтическим законам. Мощный отблеск личности автора и обеспечивает фильму долголетие.

Кокто с его пристрастием к античности набрел на важнейший, фундаментальный для своего времени образ, с особой силой и воспринятый в первые послевоенные годы. Ведь «Орфей» — фильм о сопротивлении и победе над смертью.

Выстроивший собственную жизнь по законам искусства, он не мог пройти мимо образа Орфея, первого художника и певца, собственную жизнь сделавшего предметом искусства. Его фильм напоминает зрителю о том, что никто не властен распоряжаться талантом, ниспосланным поэту, что даже смерть бессильна перед этим даром. И поэтому ангел Смерти Эртебиз, пришедший в фильм из поэмы 1925 года[3], вынужден признать что «нет ни в одном из двух миров дела важнее, чем возвращение к жизни Поэта». А возвращение это каждый раз стоит жертвы и невероятного духовного напряжения.

Комментируя фильм, Кокто стремился подчеркнуть, что «Орфей» не является произведением «для посвященных». «Я хотел слегка, избегая пустого философствования, коснуться самых важных проблем... Чем ближе подходишь к тайне, тем важнее быть реалистом». И действительно, сложнейшие вещи выражены в фильме просто, с превосходным чувством соразмерности и гармонии.

Миф об Орфее в кинематографическом изложении Кокто развивается в двух направлениях: по линии насыщения его современными деталями, даже бытовыми, юмористическими, приземляющими подробностями (мы видим в фильме полицейский участок; журналиста, проникающего в дом Орфея; Эвридику, которая после ее первого вызволения из «страны смерти», после судилища, где ей даровали жизнь, прячется под столом, чтобы Орфей не увидел ее) и, с другой стороны, по линии разрастания символического ряда. В картине доминирует общий для всей трилогии мотив зыбкости границ между жизнью и смертью, ведь Кокто верил, что поэту дано много раз умирать и возрождаться («Смерть приходит через зеркала»...). И в соответствии с этой верой он противопоставил Орфею и Эвридике не

[2] Cocteau Jean. La Difficulté d'être: Du merveilleux au cinéma. P., 1957.

[3] Cocteau Jean. L'Ange Heurtebise. P., 1925.

абстрактную «зону», а сильную, властную Принцессу Смерти.

В фильме «Орфей» перед Кокто стояло немало сложных художественных и технических задач, но главная заключалась в том, что, осовременив древний миф о знаменитом певце из Фракии и тем самым размыв его границы до опасных пределов, он должен был добиться внутренней значительности персонажей, их соотнесенности с мифом, ирреальным миром «зоны», но в то же время и с реальной жизнью.

Кокто полностью разрешил эту проблему, призвав на помощь без ошибки выбранный ансамбль блестящих исполнителей.

Он взял актеров с поистине уникальной внешностью: атлетически сложенного, словно вылепленного рукой скульптора Жана Маре, внутренне двойственного Франсуа Перье, наконец, Марию Казарес. Кокто-поэту Смерть всегда представлялась молодой и очень красивой женщиной с быстрой речью и сухим голосом. Частью ее могущества в фильме стали мотоциклисты в черном.

Смерть никогда не действует сама,
Есть у нее на это члены свиты...[4]

Мария Казарес, исполнительница роли Принцессы Смерти, обладала всеми качествами для создания этого трудного образа — сверхъестественная холодная мощь сочеталась в ней с редкостной элегантностью и странной красотой. Ей предстояло воплотить даже не персонаж, а саму стихию, которая на свое несчастье стала женщиной, способной любить и жертвовать. Покорная механистическому порядку царства Смерти, надев резиновые перчатки (деталь, всегда связанная у Кокто со смертью), героиня Казарес осуществляет невидимую страшную работу. Но на судилище, куда ее и Эртебиза вызывают за нарушение долга и забвение законов «зоны», она отважно признается в своей любви к Орфею. В финале, достигая вершин трагизма, Принцесса Смерти просит, требует у Эртебиза и Сежеста помочь ей в мятежном деле возвращения Орфея к жизни...

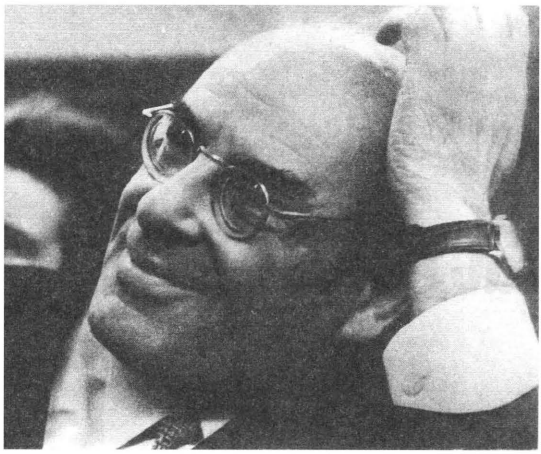
...Задолго до «Сталкера» Андрея Тарковского Жан Кокто снял в «Орфее» «зону», таинственность и фантастичность которой связана была не с внешними отличиями от реальной жизни, а с еле заметным смещением образной системы. Задолго до расцвета кинофантастики Кокто воспроизвел на экране «космический» ветер, царящий в коридорах, где обитает Смерть. Однако при этом он всячески стремился избежать создания «фантастического», бутафорски ирреального мира. «Орфей»,— пояснял он,— должен был стать ирреальным фильмом, снятым в реальной обстановке».

Руины, оставшиеся в наследство от немецкой оккупации, помогли ему в этом. Разрушенные бомбами, сожженные пожаром стены знаменитого Сен-Сира оказались подходящим местом для съемок «подземного царства», «зоны смерти». «Это развалины человеческих привычек. Зона, в которой души еще не успели полностью отрешиться от того, что было их оболочкой»,— эти слова Кокто были рождены не только его фантазией, но и подсказаны разрушенными коридорами Сен-Сира, по которым ангел Смерти Эртебиз ведет Орфея.

В «Орфее» Кокто использовал самые зрелищные кинематографические жанры, произвольно их перемешав и нанизав на мифологический каркас,— детектив, мелодраму, фильм ужасов. «Орфей» — фильм в определенном смысле неповторимый, сочетающий достоинства законченного шедевра и выставки, где сегодняшний зритель может получить возможность ознакомиться с образами, волновавшими воображение этого замечательного художника, сумевшего вечный «орфический» миф преломить сквозь мироощущение XX столетия.

Латавра Дуларидзе

[4] Моруа А. От Монтеня до Арагона. М., 1983, с. 393.



Е. Ю. Учитель

Имя Ефима Юльевича Учителя стоит в титрах двух замечательных ленинградских документальных картин — «Ленинград в борьбе» и «Подвиг Ленинграда». Он не только был режиссером этих фильмов, он их снимал. Обессилевший от голода, он клал свою камеру на небольшие санки и брел по улицам, снимая иногда последние мгновения людей, их последние вздохи. Садился в боевые самолеты на место стрелка, но без оружия, с одной лишь кинокамерой. Снимал в окопах, на переднем крае фронта.

После ленинградских картин он создал цикл фильмов о России — «Русский характер», «Дочери России», «Мир дому твоему». Эти фильмы заметно отличались от слащавой помпезности победоносного стиля послевоенной документалистики.

В шестидесятые годы Ефим Юльевич вместе с Константином Славиным сделал еще один фильм о России — «Твое щедрое сердце». Песня Окуджавы «До свидания, мальчики», спетая и разыгранная молодыми выпускниками Товстоногова, ставшими ныне известными ленинградскими режиссерами, задавала этому фильму тон.

А потом Учитель снова вернулся к ленинградской теме, год за годом выпуская фильмы, посвященные любимому городу. Признаюсь, мы, его друзья, поначалу относились к такому тематическому однообразию с некоторой иронией. Но Ефим Юльевич со спокойным достоинством переубедил нас, и в результате мы оценили эту его любовь к Ленинграду, так окрепшую в годы войны.

Многие из нас обязаны ему самóй возможностью работать в кино. Сейчас таких режиссеров, прошедших школу Учителя, на студии всего пять-шесть. Из скромности, я думаю, он так и не решился войти в студенческую аудиторию. Вообще спокойствие, отсутствие праздной суетливости были его заметными чертами — оттого так весомо звучали на студии его негромкие суждения.

Последний сделанный Е. Ю. Учителем фильм «Хранитель. Из биографии И. А. Орбели» — удивительно молодая картина! Ефим Юльевич работал над ней уже больной, правда, еще не зная о своей болезни. Но, наверное, человек всегда что-то чувствует. Поэтому есть в этой картине и нечто от завещания. Завещания ценить искусство, бороться за истину, уважать живое.

Прощайте, дорогой Учитель, прощайте Ефим Юльевич!

Павел Коган

Ирина Добровольская

В каком возрасте читать Достоевского?

Подобно тому как весь наш кинематограф сегодня стремится к децентрализации, так от «большого» Московского кинофестиваля отделился Первый международный фестиваль кино- и телефильмов для детей и юношества.

...Нет ничего удивительного в том, что многие фестивальные ленты можно было сравнить с такими литературными жанрами, как семейный роман или роман воспитания. Это внеконкурсные: австрийский фильм «Детство в Вене» (события его разворачиваются в канун аншлюса), норвежский «Начало одной истории»; конкурсные: нидерландский «Мой папа живет в Рио-де-Жанейро», итальянский «Миньон уехала».

Последний из названных фильмов поставлен режиссером Франческо Аркибуджи. Это построенная на тончайших движениях души, психологически точная и проникновенная картина. Ее герой Джорджи находится в том возрасте, когда жизнь начинает открываться перед подростком во всей труднопостижимой сложности. Леонардо Рута исполнил главную роль так искренне, серьезно и так, я бы сказала, истово, что был удостоен приза за лучшую актерскую работу фестиваля. А для нас весьма поучительно выглядят отношения матери и сына. То, как мать реагирует на такие «скандальные» события, как впервые захмелевший подросток. Как умно, с каким пониманием она ведет себя: старший, но товарищ. Нет ни крика, ни нудных, бесполезных нотаций: она воспитатель настолько тактичный, что процесс незаметен. И воспитатель не ходульно-идеальный, потому что подчас совершает промахи, как нормальный человек с естественными слабостями. И мучается, терзает себя.

●

Говорят, что Канада является сейчас лидером мирового кино для детей и что там выпускается фильмов для них в пять раз больше, чем на всех студиях нашей страны (ссылаюсь на слова режиссера Усмана Сапарова, члена жюри СИФЕЖ Московского фестиваля). На конкурсе были представлены два канадских фильма, и отборочная комиссия не нашла в себе сил отказаться ни от одного из них.

В первом, «Братишке» режиссера Клода Ганьона, исполнитель главной роли Кенни Истердей играет самого себя. Судьба мальчика сложилась так, что из-за врожденного порока врачи вынуждены были ампутировать ему нижнюю часть туловища. Кенни 13 лет, он ловок, проворен, катается на скейтборде, любит утверждать свою самостоятельность, не отказывает себе в удовольствии поозорничать и склонен с невинно-прилежным видом возникать на пути старшей сестры

в тот момент, когда надо поцеловаться с парнем.

В этом фильме главное не сюжетные повороты, хотя они часто психологически остры и напряженны. Главное — то, как относятся к Кенни окружающие и юные зрители. Они постигают нечто очень важное: истинное милосердие основано на глубочайшем уважении к человеческой личности, к самой идее человека. (Лента получила три приза: специальный приз большого жюри «за гуманизм», первый приз детского жюри и приз за исполнение главной роли.)

Героиня другого фильма «Девочка и дельфин» (режиссер Жан-Клод Лорд) двенадцатилетняя Дафни живет на берегу залива Св. Лаврентия. Она наделена способностью воспринимать больший диапазон частот, чем обычные люди, благодаря чему различает звуковые сигналы, которые подают дельфины и киты. Дафни — органическая частица природы, еще не отчужденная от нее, как большинство людей, тупиковой цивилизацией. Для нее, чувствующей себя в воде так же непринужденно, как на земле, люди и дельфины в равной степени друзья и разумные существа (люди, правда, разумны бывают не всегда). Окружающие не без удивления наблюдают, как по вечерам девочка стоит на большом камне, раскинув руки и повернувшись лицом к заходящему солнцу, и словно впитывает энергию живительного светила. Вместе с тем Дафни нельзя отнести к разряду традиционных и надоевших «природных» персонажей, как бы ухитрившихся остаться в стороне от торной дороги прогресса. Для зрителя, особенно детского, Дафни в этом полусказочном фильме привлекательна тем, что она ничего не боится, все умеет, в том числе лихо управлять автомобилем и моторкой, и необычайно активно и изобретательно, умея добиваться своего, защищает своих друзей — обаятельных и доброжелательных дельфинов.

Создатели картины подарили нам ощущение, будто в лице Дафни заплутавшая цивилизация может обрести наконец гармонию между природой и порождениями человеческого разума.

Необходимо сказать и еще об одном канадском фильме, прошедшем вне конкурса. Фильм «Томми хитрец и коллекционер», к художественным качествам которого взрослые отнеслись прохладно, пользовался большим успехом у канадских ребят (такую же участь, кстати, разделил на фестивале и китайский фильм «Электрический мальчик»). Автор фильма Мишель Рубо на пресс-конференции страстно защищал свой способ делать детское кино. Он, по его словам, рассказывает будущим зрителям придуманную им историю, прислушиваясь к тому, как ребята сами фантазируют и развивают его идеи в игре. А уж затем снимает фильм.

Наверное, нельзя считать метод единственным и универсальным, но нельзя не прислушаться к мнению режиссера, размышляя о вечной проблеме успеха фильмов у детей.

В рамках фестиваля была проведена ретроспектива фильмов американского режиссера-мультипликатора Джека Зандера. Экскурс в прошлое, в тридцатые-сороковые годы, прозвучал как воспоминание о детстве доатомной эры, когда дожди еще были дождями, а не радиоактивными или кислотными осадками, а в детские головы с непринужденностью и юмором закладывались вечные истины о сострадании, традициях, долге.

Том и Джерри — кот и мышонок — два персонажа, постоянные герои многих фильмов замечательного мультипликатора. Они живут в одном доме и постоянно изводят друг друга, как и положено представителям враждующих кланов; вечно ссорятся, но жить друг без друга не могут. Один из самых подкупающих сюжетов — рождественский. В пылу традиционных погонь, доведенный до белого каления кот выгоняет мышонка на улицу и плотно задраивает все щелки. В дом не проскочить. Наконец-то тишина и покой. Кот привольно раскинулся на шелковых подушках. Елка, свечи, нарядные игрушки, нежные рождественские мелодии. А на дворе — замерзающий малютка. Классическая ситуация рождественского рассказа. Кот некоторое время сидит с выражением душевной борьбы на

усатой морде — и наконец, не выдержав, бросается на улицу. Мышонок тем временем успел превратиться в льдышку в форме эскимо, а палочкой служит мороженый хвост. Встревоженный не на шутку кот засунул льдышку чуть ли не в самую середину камина. Мышонок оттаял, ожил — и тут же устроил новую пакость. Жизнь вошла в нормальную колею. Так, с юмором, как говорится в таких случаях, ненавязчиво, закладываются понятия сострадания, традиций, долга.

Джеку Зандеру был присужден приз «За вклад в искусство для детей».

●

К сожалению, из-за конфликтной ситуации жюри вынуждено было не рассматривать в числе претендентов на награды ленту греческого режиссера Тео Ангелопулоса «Пейзаж в тумане».

...Бывают такие моменты, когда все наши тщательно выверяемые и педагогически обоснованные рассуждения о детском и недетском кино вдруг рушатся, ибо практика подсказывает пример, не укладывающийся ни в одну, даже самую искусную концепцию.

Двое: девочка лет двенадцати-тринадцати и ее пяти-шестилетний братишка бредут через всю страну на север, чтобы сесть в поезд и уехать к отцу в ФРГ.

Южная зима, напоминающая нашу позднюю осень. Длинные шоссе, поливаемые дождем, пустынные, слегка замусоренные пляжи: не сезон. Гулкие вокзалы и деревенские, забитые товарняком полустанки. Непарадная, неканоническая Греция, почти не отличимая от любой географической точки унифицированного цивилизацией пространства.

«Пейзаж в тумане», режиссер Тео Ангелопулос

Чуть остраненная, сумеречная реальность, похожая и не похожая на явь, как бывает во сне.

Костистый, обезьяноподобный шофер-дальнерейсовик подсаживает детей в свою машину, им по пути. Но это только видимость человеческого участия. Во время остановки шофер заглянул в придорожное кафе, спросил еды и бутылку вина. Когда же утолил голод и жаж-

ду, зазвал девочку в крытый фургон.

На глинистой, размытой дождями обочине стоит грузовик. Безлюдье, низкое серое небо. Из-под мокрого брезента, воровато оглядываясь, выскакивает шофер. Пауза мучительно затягивается. Наверное, девочки уже нет в живых?

Но вот брезент тихонько дрогнул. Медленно, невыносимо медленно появляются тонкие ножки в детских чулочках и бесформенных башмаках. В летаргическом оцепенении девочка разглядывает запачканную кровью руку.

Я не знаю более трагической сцены насилия в сегодняшнем, богатом кошмарами кинематографе...

...В каком возрасте следует читать Достоевского?

Мне кажется, только один ответ здесь возможен: в том возрасте, когда будешь внутренне к этому готов. В 14, в 17, в 40. А для кого-то, не исключено, Достоевский так и останется закрыт навсегда.

Ангелопулос заставляет нас почувствовать, как зарождается в сознании ребенка смутная связь между явлениями, страшная тем, что она представляется естественной, единственно возможной. Мир устроен *так* — и ребенок терпеливо покоряется злу. Оно так огромно, так неотвратимо, что все равно настигнет и раздавит...

Маленький полустанок. Отсюда можно доехать до границы. Но нет денег. На платформе предается безделью солдат.

Девочка медленно подходит к солдату — и называет сумму. Ровно столько стоит билет до границы.

В ответ солдат не произносит ни слова, но блестяще сыгранная им сцена — маленький шедевр, драма в драме, со своей завязкой, борьбой противоречивых страстей.

По Станиславскому мы могли бы теперь рассказать об этом солдате все: о молодости и казарме, о тоскливых армейских буднях, о подавленных желаниях и бедности родительского дома, оставшегося где-то далеко. Вокруг безлюдно, только крашенные ржавым суриком товарные составы. Солдатская жизнь бедна радостями, а молодость требует свое. Никто не узнает, значит, преступления как бы и не будет?

И тут в фильме, в мире, похожем на давящий сон-преследование, блеснул слабый луч надежды. Солдат кладет деньги на ступеньки вагона — и уходит. Двое юных героев продолжают свой путь, спаянные единством своего детства, отгороженностью от остальных.

Повстречавшийся им на пути парень находит среди мусора, несомого ветром по улицам, обрывок фото- или кинопленки. Пленка — брак, на ней едва видно что-то мутное, неразборчивое. Новый знакомый начинает фантазировать: вот река, дерево в тумане...

Появление этого нечаянного встречного завершит еще один виток странствий и возвестит о событии: возникновении первой детской любви. Развитие души, как всякий природный переход в новое качество, суть потрясение, здесь боль души подчас неотличима от радости, и то непонятное, что происходит, страшит. Еще виток — и ревность, и отсутствие взаимности, переживаемое как предательство. Так узнают о недостижимости желанного счастья. Счастья нет, но есть сладкая горечь понимания и сочувствия, которая, впрочем, его не заменяет.

В одном из эпизодов море выносит из глубин обломок античной статуи: кисть гигантской руки без указательного пальца. (Невольно на память приходит чудовище из последних кадров «Сладкой жизни».) Кран поднимает и несет находку над городом, кисть вращается и никуда не указывает. Мир не знает, куда идет.

Наши герои на границе, ночь, черная река, шарящий прожектор, чья-то отрывистая команда, стрельба. Огромная машина зла продолжает свою работу. После выстрелов долгая тишина. Думаешь, что дети погибли.

Но нет: за кадром раздается голос девочки, зовущей брата. Лодка достигла берега. Экран постепенно наполняется светом осеннего туманного утра. И — дерево, прекрасное и нездешнее, как на картине Брейгеля.

●

Когда идет такой массированный по-

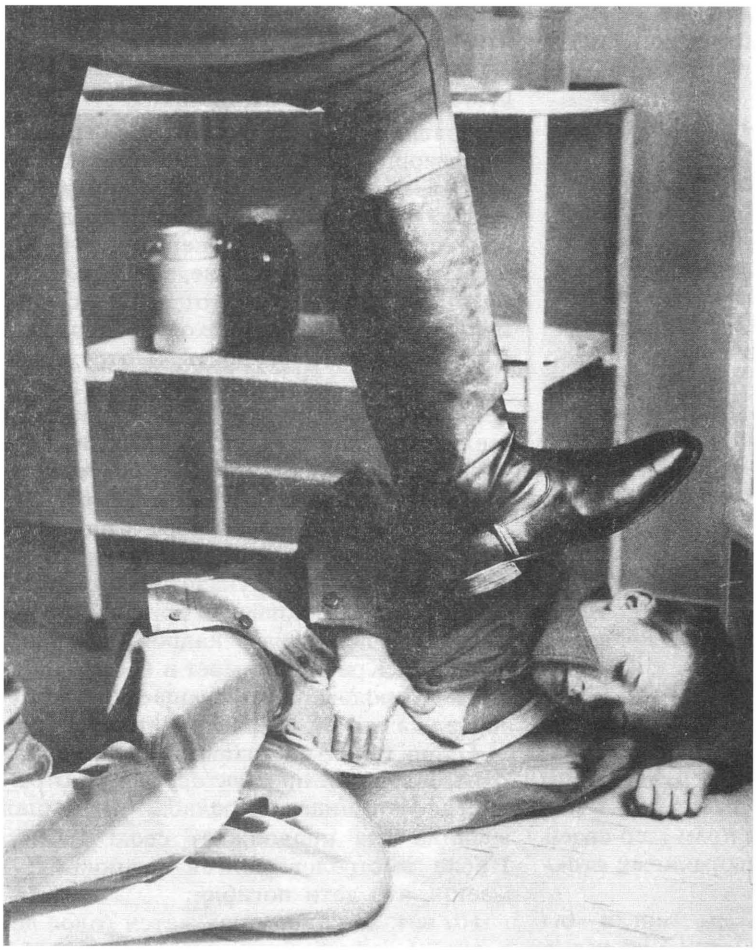
ток чужой экранной жизни, особенно хочется понять, каковы «мы» на «их» фоне.

В рамках работы профессионального клуба кинематографистов на фестивальном экране было показано несколько фильмов последних двух лет, в том числе «Соблазн» В. Сорокина, «Поджигатели» А. Сурина, «Гомункулус» А. Карпова, «Роковая ошибка» Н. Хубова, «СЭР» С. Бодрова, на кинорынке фигурировала «Куколка» И. Фридберга. С разной степенью аналитичности и художественности они открыли нам своеобразные антимиры, о существовании которых мы не всегда подозревали вследствие порочной, хотя и вынужденной избирательности зрения или же добровольной слепоты.

Думаю, не случайно в большинстве названных фильмов действуют девочки, девушки, именно они антигероини картин новой волны. Женщина — естественное, природное вместилище нравственности, без этого нет вечного и гармоничного круговорота жизни на земле.

Но на экране — результат селекции, новая порода существ, которым чужда двухтысячелетняя этическая культура. Последовательное выбивание лучшей части нации, народа, приведшее общество на грань духовной катастрофы, породило героинь, словно появившихся на свет после атомной войны.

Сами того не сознавая, они взывают о помощи и жалости.



«СЭР», режиссер Сергей Бодров

Но кто услышит, кому жалеть? Вот финальный образ из фильма Н. Хубова: железный реквием лязгающих на стрелках грохочущих поездов, пустых и движущихся в никуда, сопровождает бессмысленную трагедию ухода из жизни детей, и на свет-то родившихся только в качестве «роковой ошибки» таких же, как они, родителей-мутантов.

Конкурсный советский фильм «Не помню лица твоего» молодого режиссера Раймонда Баниониса получил главный приз фестиваля.

Лента о любви двух подростков, разрушенной неосторожным вмешательством взрослых, на фоне названных выше работ, не всегда совершенных, но жгучих, честно говоря, показалась мне несколько холодноватой и как бы абстрагированной от социальной реальности. Но, может, есть правда именно в таком ощущении существования героев внутри молодежной субкультуры, накрепко отгороженной от мира взрослых?

●

Новый фестиваль только родился, и, конечно, впоследствии будут отлаживаться все рабочие узлы этого механизма.

Очень часто разумная организация подменялась энтузиазмом энтузиастов, убывающие природные запасы которого надо бы расходовать более бережно и разумно.

Конечно, хорошо иметь Дворец фестивалей, сочетающий целый комплекс гостиниц, кино- и видеозалов, помещений для конференций и дискуссий. Но это — в отдаленном будущем. А пока часть делегаций живет в одной гостинице, часть в другой, а просмотры проходят в третьем месте. Отсюда проблема транспорта и нелюбезных шоферов, которым никуда никогда не хочется ехать.

Также в отдаленном и светлом будущем — информативная и поворотливая реклама. А пока...

На фестивале была богатая внеконкурсная программа, которая, к сожалению, во многом осталась незамеченной и зрителями, и прессой. Внеконкурсные фильмы поступали в кинотеатры, где о них толком никто ничего не знал. Устная реклама не успевала срабатывать. Официальная же по обыкновению страдала тяжелой гиподинамией.

Пропаганду фестиваля (именно пропаганду, а не просто информационные сообщения) следует, мне кажется, продумать в будущем как отдельную его отрасль.

В ходе же самого киносмотра нельзя не помянуть добрым словом веселый пресс-бюллетень «Калейдоскоп», выпускавшийся представителями как раз племени энтузиастов. А также квалифицированных и предупредительных переводчиков, которым, правда, приходилось преодолевать капризы техники.

Очень серьезно и неформально работало детское жюри, отобранное на этот раз в нескольких турах всесоюзного конкурса. Но не всегда его нормальная жизнедеятельность в течение фестиваля была обеспечена. Конечно, главная задача жюри — рабочая: просмотры фильмов, обсуждение, оценка. Но дети есть дети, некоторые из них впервые в Москве и не скоро еще сюда попадут. Естественно, что им хотелось познакомиться со столицей, а возможностей для этого было немного. Номера же в гостинице для членов жюри-москвичей не были предусмотрены, и некоторым приходилось добираться домой среди ночи, а кому-то и за город на последней электричке.

Говорю об этом потому, что, по-моему, деятельность детского жюри не просто организационный вопрос, а одна из сторон репутации фестиваля. Поэтому обидно, что детское жюри не взяли в поездку на КамАЗ[1], где был продолжен праздник кино.

Наши юные коллеги внесли предложение, чтобы впредь были созданы не только детское жюри, но и детская отборочная комиссия наряду со взрослой. Претензия не лишена оснований. И уж совершенно очевидно, что при конкурсных и внеконкурсных просмотрах необходимо дифференцировать зрителей по возрастным группам. А пока в зале возраст-

[1] КамАЗ — официальный спонсор фестиваля.

ная смесь, одним непонятно, а другим скучно.

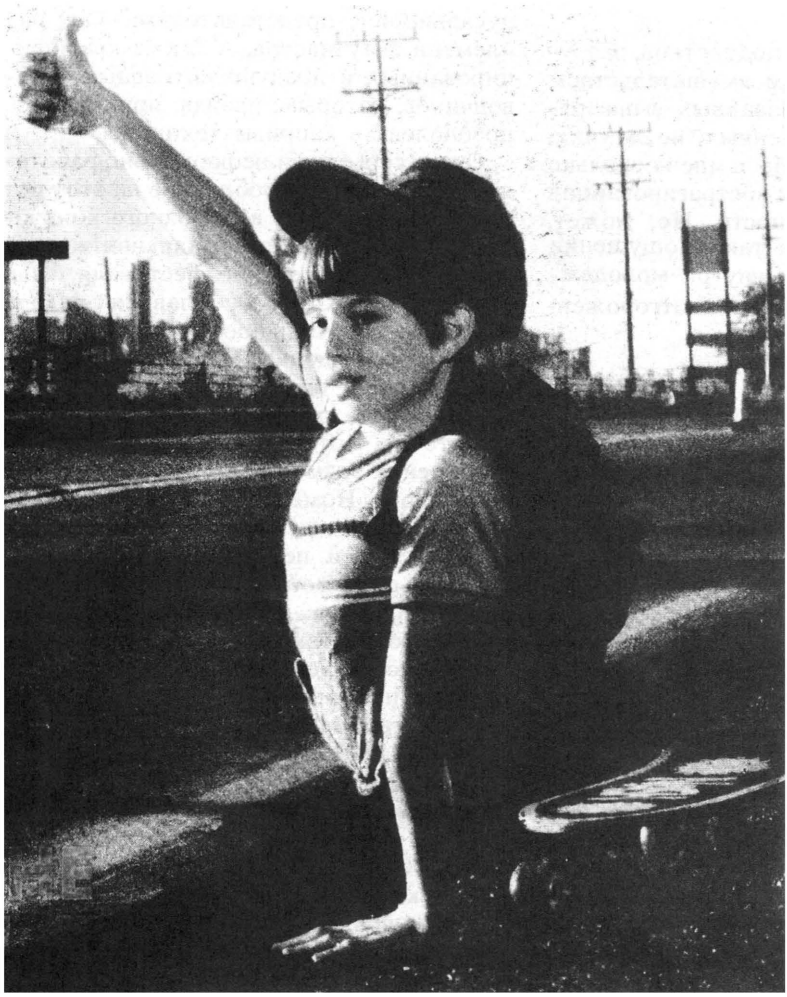
Когда-нибудь все это наладится, и даже гостинично-ресторанное обслуживание будет руководствоваться соображениями гостеприимства, удобства и четкости, а пока...

А пока не хочется даже и думать о том, что чувствовали хозяева фестиваля, когда радостные и нарядные гости, направлявшиеся, скажем, на прощальный ужин, были встречены у дверей ресторана мощным заслоном добрых молодцев, вставших насмерть с целью не пущать.

А пока о сервисе умолчим. Однажды японский режиссер скорбно посмотрел на снедь, разложенную на тарелках, тихо прикрыл ее салфеткой, как покойника, и отошел от стола, видимо, решив отдать ужин врагу. Говорят, что, за исключением краткой речи во время вручения премии, он за все это время фестиваля повторял только одно слово, зато с богатой гаммой интонаций: «Сервис! Сервис!»

●

Но довольно о грустном.



«Братишка», режиссер Клод Ганьон

Ведь кино еще и праздник, раскрепощающий от будней, кино есть возможность, отождествив себя с героем, ощутить свою ловкость, решительность, умелость. Этими качествами сполна обла-

дают герои фильма итальянского режиссера Фальеро Розати «Всем, кто меня слышит».

Питер, молодой оператор ретрансляционной станции в Альпах, поддерживает заочную дружбу с двенадцатилетним радиолюбителем Дэнни. Вместе им удается необычайным и увлекательным способом разоблачать преступников.

Ощутимо движение времени на фестивальном экране: фильм Розати — это приключения и мифы постиндустриальной эпохи, когда компьютеры заменили ковбойское лассо, а победа определяется умением виртуозно обращаться с электроникой.

Конкурсная лента английского режиссера Стивена Бейли «Обращайтесь к Даймонду» получила специальный приз детского жюри «За самое захватывающее зрелище».

Эта картина в редком жанре приключенческой комедии, снятая с выдумкой и английским юмором, который не спутаешь ни с каким другим.

Тим Даймонд, джентльмен лет восемнадцати, решил осуществить свою мечту и открыл частное сыскное агентство. Весь штат агентства состоит из него самого. Правда, при нем неотлучно находится Ник, только непонятно, в каком качестве: то ли болельщика, то ли просто

«Девочка и дельфин», режиссер Жан-Клод Лорд

младшего братишки, которые вообще, как известно, имеют свойство мешаться под ногами. Ник — замечательный болельщик, преданный, вовсю сочувствующий. Ушки у него слегка торчат от природы, волосы — от прически в стиле «умеренный панк», глаза нараспашку — от неистового любопытства.

Фильм — каскад приключений, веселая игра в детектив, где все время пародируются и доводятся до абсурда ходячие блоки жанра. При этом ирония нисколько не мешает остроте зрительских переживаний. История обрамлена забавной и милой виньеткой: в начале картины братья, в порядке повышения квалификации, идут в ближайшую киношку посмотреть детективный фильм. В финале, выпутавшись из передряг, снова (и, верно, в который раз!) отправляются на любимый фильм. По окончании Ник, младший брат, объясняет старшему «в доступной форме», в чем тут дело и кто кого убил.

И все-таки этот увлекательный фильм английских кинематографистов был скорее исключением. На этот раз программа для юношества получилась весьма и весьма драматичной, что разжигало многочисленные споры.

В связи с этим вспомню еще три фильма. Это «Памятник над могилой светлячков» японского режиссера Исао Такахата (получивший главный приз большого жюри, разделив его с лентой «Не помню лица твоего», а также специальный приз детского жюри) и советский фильм Ады Неретниеце (отмеченный СИФЕЖ) «Гадание на бараньей лопатке» и израильский фильм «Колыбельная».

В первом средствами мультипликации рассказывается о бедствиях детей в городах Японии, подвергавшихся бомбардировкам американской авиации во время второй мировой войны.

Во втором действие происходит в начале 50-х годов в сибирской деревне, где среди русского населения живут высланные сюда калмыки, латыши, украинцы. Это трагедия для всех народов как малых, так и больших. Но дети не затронуты коррозией ни национальной, ни какой-либо иной розни. Они есть мерило нравственности, естественной свободы человеческих отношений.

И наконец, «Колыбельная» Эфраима Севелы, режиссера, эмигрировавшего из СССР, живущего ныне в США.

Картина состоит из трех новелл, действие которых происходит во время второй мировой войны в оккупированной фашистами Польше. Дети, замученные в еврейском гетто. Военнопленный, бегущий из лагеря; овчарка, спасшая ему жизнь, приводит его назад, в лагерь: ведь она возвращает его людям, откуда ей знать, каким именно? Еврейский мальчик, случайно уцелевший от расстрела. Когда он выбрался из рва, куда фашисты сваливали трупы, его подобрал ксендз из ближней деревушки. Мальчик живет при костеле, где изображение богородицы напоминает ему погибшую во рву мать.

На пресс-конференции режиссер особо подчеркивал, что фильм интернационален, в работе над ним принимали участие арабы, евреи, поляки. Люди создавали картину по велению нравственного долга.

Предвижу возражения (раздавшиеся и в дискуссиях): ничего себе, детские фильмы!

Но я вовсе не случайно хочу завершить свой очерк упоминанием об этих картинах. Просто мне кажется, время умиленных идиллических рассказов о безмятежном «рассвете жизни» уходит безвозвратно. Происходит, и это зафиксировал I кинофестиваль детских фильмов в Москве, качественное изменение мышления, вызревает понятие «экология детства». А экологически защищенное детство, к которому призывали практически все лучшие картины фестиваля, вне зависимости от их жанра, стиля, сюжета, может существовать лишь в обществе, ставящем превыше всего законы нравственности. Даже самое малейшее отступление от этих законов угрожает экологии детства. И это главный урок фестиваля.

Андрей Плахов

Метаморфозы Кончаловского

Позволю себе начать с личного воспоминания.

В 1984 году, находясь в турпоездке с группой кинематографистов в Италии, я впервые попал на овеянный легендами Венецианский фестиваль. Выстроенный в элегантном архитектурном стиле Дворец кино встретил нас броским фотопанно с портретами режиссеров, чьи фильмы удостоились участия в конкурсе. В центре композиции — Микеланджело Антониони, председатель жюри, готовящийся к раздаче наград. Слева от него — знакомый чеканный профиль Отара Иоселиани. Справа — анфас — тоже хорошо знакомое скуластое лицо: Андрей Михалков-Кончаловский. Даже такие знаменитости, как Ален Рене, были потеснены на периферию.

«Ну, дают наши!» — хотелось воскликнуть в приливе нахлынувшего патриотизма. Но мы знали: «наши» уже как бы не совсем наши. Иоселиани с фильмом «Фавориты луны» представлял Францию, Кончаловский с «Возлюбленными Марии» — Америку. Кое-кто же считал их и вовсе не нашими. Советское кино было обозначено на фестивале весьма убого — официозно-претенциозной, ныне благополучно забытой лентой. Чтобы лишить нас соблазна сопоставления, советским туристам было «настоятельно не рекомендовано» ходить на фильмы «отщепенцев». Но мы с драматургом и режиссером Сергеем Бодровым один из этих фильмов уже посмотрели: два дня назад, тайком, во Флоренции. Как было устоять перед искушением, когда по всему итальянскому маршруту нас преследовали рекламные щиты с воспроизведенной на них пикантной эротической сценой из «Возлюбленных Марии»...

Перед нами, заинтригованными метаморфозой Кончаловского, его первая зарубежная картина множила вопросы и не давала ответов. Его было принято держать за «интеллектуального режиссера», и хотя, по моему убеждению, уже в Союзе им были сделаны два компромиссных фильма, верилось, что он еще себя покажет. Не хотелось следовать обывательской логике, объяснявшей уход Кончаловского на Запад тщеславием и тягой к плейбойской жизни.

Кажется, «Возлюбленные Марии» разочаровали меня тогда по всем статьям. Фильм ни в коей мере не соответствовал тому напряжению духа, которым пронизан рассказ Андрея Платонова «Река Потудань». Положенный в основу сюжета, он напоминал о себе разве что в драматургических паузах, в кадрах-пейзажах, где ощущалось что-то не скажу русское, но словно бы ностальгически нездешнее. Сама же история была выстроена по канонам классической, апробированной Голливудом мелодрамы — с контуром любовного треугольника, с легким фрейдистским изломом прямых и сильных страстей, с умелой дозировкой сентиментальности и роковых велений плоти.

Совершенно убила меня сцена, шокировавшая и привычную ко всему итальянскую публику. Герой фильма, одинокий, брошенный в каком-то подвале, исходит от лихорадки и бреда. И вот мы видим, как ему на грудь пробирается крыса, ползет, залезает прямо в рот. Собрав остатки сил, человек хватает мерзкое животное, разбивает его об пол, делает из него кровавое месиво... И ведь эти, за порогом отвращения, кадры, навеяны не чем иным, как образом почти мистического платоновского зверька, безобидно привидившегося герою, когда он без сил лежал в степи, прижавшись к земле, из которой выпила все соки гражданская война. Разительное несоответствие между «наивной» натурфилософией Платонова и натуралистическими шоковыми эффектами современного кино налицо.

Потом мне пришлось как-то пересмотреть эту картину, и я точнее ощутил предложенные режиссером правила игры. Самое интересное в фильме то, как в нем смеши-

ваются органика и экзотика: славянский и американский элементы. Не столько в результате участия Настасьи Кински, международной звезды польского происхождения, сколько ввиду найденного режиссером колорита, особой среды действия, которое помещено в американо-югославскую колонию сразу по окончании второй мировой войны. Некая запущенность и обреченность витают в воздухе фильма, и трудно уже сказать, то ли перед нами парафраз хемингуэевских «неприкаянных», то ли рефлексия на тему ответствие: почтенное имя Акиры Куросавы как автора сценария в титрах и — вполне добротный триллер, разыгранный на пустынных пространствах Аляски, где сквозящий холод контрастирует с жаром испепеляющих душу необузданных желаний. И холод и жар, при всей их осязаемости, метафоричны и «экзистенциальны». Все в этом фильме настолько же «на полном серьезе», насколько прилежно освоение условий и прихотей жанра.

Беглые преступники гонятся за призраком

«Возлюбленные Марии»

персонажей Джека Николсона, но и парафраз и рефлексия, несомненно, пришлого, иммиграционного происхождения.

В одном из интервью того периода Кончаловский сказал, что не мог бы снять нечто подобное в Советском Союзе, но не потому, что ему бы запретила цензура, а потому что эротическая откровенность чужда русской традиции. По словам режиссера выходило, что «Возлюбленные Марии» — это фильм о драме импотенции, а в метафорическом смысле и о драме художника, испытывающего бессилие, мучительную невозможность выразить свое естество.

Прошло немного времени, и контрабандное видео принесло в Москву новый фильм Кончаловского «Поезд-беглец». Опять несо- свободы, прицепившись к поезду, который, после гибели машиниста, мчится в неизвестность без руля и без ветрил. Вольно видеть здесь метафору заблудшей цивилизации, но Кончаловский ни на миг не забывает об эффектах и специфике триллера, о его особой брутальной ауре. Схватка мужских тел в пароксизме смертельной опасности инсценирована по-американски темпераментно и увлеченно, так что практически не ощущаешь искусственности режима съемки, произведенной в огромном рефрижераторе. И все-таки вместе с инеем на стенках холодильной камеры оседают совсем не американские, а чисто русские комплексы. Комплексы несвободы, страха, ущемленного достоинства.

Два первых голливудских фильма бросают лишь дополнительный свет на метаморфозы Кончаловского, достаточно проявившиеся уже в двух его последних советских картинах. И «Романс о влюбленных», и «Сибириада» суть не что иное, как опыты наложения вдохновенно-поэтических структур 60-х годов на ситуацию следующего десятилетия с его стремительно наступающим консерватизмом — политическим, духовным, национальным. Кончаловский — космополит по образованию и ориентациям, прогрессист, художник, склонный к адаптированию стилей и новаций мирового кино,— утрачивает легкость и мобильность, с какой он самореализовался в годы своей молодости.

Джули Эндрюс в фильме «Дуэт для солиста»

Тогда ему, кажется, ничего не стоило спроецировать айтматовский сюжет «Первого учителя» в координаты бунюэлевского жестокого реализма периода «Забытых» и «Назарина». Или рассказать с экрана «Историю Аси Клячиной...» на языке парадокументального кино, близкого чешской «новой волне». Или перевести тургеневско-чеховские идейные мотивы в плоскость живописания «стильной» дворянской атмосферы.

После драмы, постигшей «Андрея Рублева» (где он был соавтором сценария) и «Асю Клячину», после кризисного 1968 года Кончаловский стал быстро эволюционировать в направлении от авторского к «универсальному» кинематографу, даже опережая своих зарубежных ровесников-коллег, таких, как Бернардо Бертолуччи, Иштван Сабо или Милош Форман. Лирические медитации «Романса о влюбленных» звучат уже натужно на подпорках политизированного патриотизма. В «Сибириаде» режиссеру все же удается выйти на приемлемый компромисс между самовыражением, официальной идеологией и жанровой экзотикой «народной эпопеи». Успех на Западе заглушает ревнивые критические нотки, прозвучавшие на родине, и предопределяет дальнейшую траекторию судьбы режиссера. Но только ли это?

За несколько лет до того мне, еще лишь мечтавшему работать в кино, довелось встретиться с Андреем Кончаловским, одним из моих тогдашних кумиров.

— Итак, вы хотите стать режиссером? — прочел он мои мысли.— А знаете ли, что главное качество, необходимое для этого,— большое, очень большое нахальство? Да знаете ли, если бы ваш Антониони или Феллини выдержал хоть один худсовет на «Мосфильме», он бы вообще забыл про кино и занялся чем-нибудь попроще?

— И главное: зачем вообще вам это надо? — горячо продолжал он.— Вы кто по профессии? Математик? Да ведь лучше ничего не бывает! Математика — это как музыка. Представьте, написал Шостакович симфонию, назвал «1905 год». Его спрашивают:

что это у вас такой мрачный пассаж идет, что вы имели в виду? А он им: я имел в виду разгул реакции после поражения рабочих.

Пример с Шостаковичем оказался, прямо скажем, не самым удачным, что было нетрудно доказать. Но я попытался сразить собеседника другим доводом.

— Так, значит, математика как музыка? Согласен. Тогда почему же вы ушли из консерватории во ВГИК?

После легкой паузы:

— Таланту не было...

Джон Войт в фильме «Поезд-беглец»

Лет пятнадцать спустя, отсчитывая с этого разговора, Кончаловский, чей кинематографический талант признан в обоих полушариях, показывает в Канне свой очередной американский фильм «Застенчивые люди». Его брат Никита Михалков выступает в том же конкурсе от Италии с «Очами черными», советское кино — дань новым временам — представляет «Покаяние» Абуладзе.

Удивительные случаются совпадения! Надо было стать американским режиссером и добраться до Луизианы (излюбленное нынче в силу своей дешевизны место съемок), чтобы выкроить на экране причудливую параллель и нашему «Прощанию с Матёрой», и даже, в известном смысле, нашему «Покаянию».

Забытый богом цивилизации уголок земли, наполовину затопленный водой и заросший буйной растительностью. Там и обитают вдали от центров и столиц «застенчивые люди» — вдова-воительница Рут, настоящий рабовладелец в юбке, и трое ее сыновей, знающих только тяжкий физический

труд, не испорченных ни телевизионной болтовней, ни наушниками с дикой музыкой, ни коварными наркотическими штучками. Правда, патриархальная идиллия грозит не сегодня-завтра накрыться медным тазом: в национальном парке уже орудуют браконьеры, тяготится убогой жизнью невестка героини, а четвертый сын Майкл, предав освященный традицией уклад, бежал в город. И все же крепки устои доморощенной мифологии: недаром в семье принято считать Майкла мертвым, зато ушедший из жизни папаша Джо остается полновластным хозяином Ноева ковчега. Его образ зримо витает над топями и разливами, в густых луизианских туманах: в этом имеет возможность убедиться даже пришлая гостья — журналистка из Нью-Йорка, приехавшая сюда вместе с дочкой к дальним родственникам.

Барбара Херши (слева) и Джил Клейберн в фильме «Застенчивые люди»

Последовательности противопоставления города и деревни у Кончаловского могут позавидовать наши ортодоксальные деревенщики. Журналистка, продукт интеллигентской богемы, давно потеряла контакт с дочерью, та без пяти минут наркоманка и едва не сбивает с пути истинного забитых диктатом матери парней. «Вы боитесь мертвого отца,— возмущается сексапильная девчонка,— а дети в Швеции подают в суд на родителей, если те трахают им мозги». Но самонадеянной Грейс вскоре придется поплатиться за свою эмансипированность, а вовремя вернувшаяся Рут с помощью железных прутьев быстро приведет в чувство взбунтовавшихся сыновей. И даже отщепенец Майкл после двенадцатилетнего пребывания в городе вернется в родную обитель и разобьет источник мирового зла — ввезенный происками невестки телевизор.

Когда в финале происходит откровенный женский разговор, выясняется, что Отец-хозяин был на самом деле пьянчугой, мотом и садистом. Однако эта правда не важна ни для его вдовы, ни для журналистки, готовящей статью о реликтовой семье из Луизианы. Жизненно важнее оказывается миф о папаше Джо (напомню: так на Западе называли Сталина), так же как на семейных фотографиях проще затушевать лица «грешников», чем разбираться в их действительных или мнимых грехах.

Вот такая американская вариация на тему корней, экологии, морали и наследия сталинизма! Это-то и есть в фильме самое интригующее, ибо с точки зрения художественной он «оставляет желать», несмотря на

участие крупного сценариста Жерара Браша и не менее крупного оператора Криса Менгеса. Снята картина грубовато, словно бы наспех, что вообще нередко сопутствует зарубежным опытам Кончаловского, сотрудничающего с компанией «Кэннон», владельцы которой специализировались на дешевых постановках класса «Б». При этом режиссеру удается привлекать известных и талантливых исполнителей. Ни «Возлюбленные Марии», ни «Поезд-беглец» не снискали лавров в Венеции и Канне, а вот Барбара Херши получила каннский приз за роль в «Застенчивых людях». Пока это высший фестивальный успех Кончаловского со времен его отъезда за рубеж.

Замечание не праздное, ведь Кончаловский издавна ориентировался на специфическую фестивальную конъюнктуру. В последнее время он, впрочем, все чаще отдает дань законам жанрового кино, пытаясь их всесторонне освоить. Уже упомянутая сцена с крысой сделана, как я подозреваю, под влиянием космического триллера Ридли Скотта «Чужой» — классического даже не «фильма ужасов», а «фильма отвращения». Фильма, который сам Кончаловский считает в своем роде шедевром.

Он попытался еще раз выступить в жанре психоаналитической мелодрамы. Картина «Дуэт для солиста» с Джули Эндрюс в главной роли оказалась негромкой, но удачей. Этой скромной ленты, счастливо избежавшей навязчивой символики, коснулось дыхание чеховской атмосферы — вероятно, и потому, что режиссер в этот период задумал и осуществил в Париже яркую театральную постановку «Чайки».

Последней на сегодняшний день кинематографической работой Кончаловского стала драматическая комедия «Гомер и Эдди» — недорогая, неостроумная и, прямо скажем, неаппетитная. Он сделал ее, расставшись с группой «Кэннон», сделал опять наспех, положившись, очевидно, на имидж исполнителей — комика албанского происхождения Джеймса Белуши и негритянской актрисы Вупи Голдберг. Пара чудаковатых изгоев кочует по дорогам Америки, надолго застревает в публичном доме, открывает друг в друге нежную человеческую привязанность, пока цепь комедийных перипетий не обрывается нелепым роковым выстрелом. Комедия, которая с самого начала не смешит, превращается в драму, которая не волнует и не трогает.

Когда Кончаловский отъезжал на Запад, ему наверняка виделись перспективы Милоша Формана. Действительность не воплотила этих ожиданий. Но и не опровергла правомерность предпринятой попытки. Тогда это требовало фантастических усилий. Сегодня работа на Западе для наших режиссеров уже не фата-моргана. Теперь Кончаловский, одним из первых разрушивший политические стереотипы и национальные предрассудки, может работать и здесь, и там, может свободно путешествовать, о чем он всегда мечтал, и это больше всех удивляет, наверное, его самого.

Он сам выбрал свой путь, сам заплатил за это, и никто не вправе его осуждать. Что из того, что из фильмов, снятых Кончаловским в Голливуде, ни один не отличается той творческой оригинальностью, которая побуждала видеть в нем когда-то режиссерскую звезду оудущего? Да, теперь он делает заведомо коммерческое кино. Стараясь при этом, чтобы оно было интеллигентным. Лишенным вульгарности. Иногда это удается, иногда — нет.

Теперь каждую его очередную картину украшает вступительный титр: «An Andrei Konchalovsky Film» — «фильм Андрея Кончаловского». Имя Андрей больше говорит Западу — Андрей Рублев, Андрей Болконский, Андрей Тарковский...

Вычурный «Андрон» остался для его московских друзей, фамилия Михалков прочно связалась с более удачливым братом Никитой.

Я каждый раз читаю этот титр с нежностью, вспоминая дни моих юношеских надежд, которые для Андрея-Андрона были, возможно, временем окончательного краха иллюзий. И каждый раз в далеких от нашей жизни, крепко сбитых киносюжетах слышу слабеющее эхо его давних рефлексий.

Андрей Михалков-Кончаловский:

«Свобода стоит недешево»

Беседу ведет Александр Липков

Этот разговор записан в феврале 1989 года. Датировка в данном случае существенна. Время сейчас полно событий, и, возможно, случись наш разговор на два-три месяца раньше или позже, какие-то из вопросов и какие-то из ответов были бы иными.

Александр Липков. Предположим, вы никуда не уезжали, все эти годы жили в Москве. Как вы думаете, сложилась бы ваша жизнь? Чем бы вы занимались сегодня?

Андрей Михалков-Кончаловский. Наверное, я бы снял пару картин, одна из которых скорее всего была бы о Достоевском. Наверное, я был бы втянут во все политические баталии, которые происходят в связи с переменами в общественной жизни и кинематографе. Может быть, меня бы выбрали в секретариат Союза кинематографистов, и я был бы озабочен теми проблемами и конфликтами, от которых сегодня болит голова у моих коллег. Но скорее меня бы не выбрали, поскольку, доведись мне выступать на съезде, я наверняка бы сказал что-то не понравившееся передовой кинематографической общественности. Я выступил бы за бóльшую терпимость по отношению к тому кинематографическому поколению, которое ныне отстранено от руководства, и, возможно, разделил бы участь моего брата Никиты, ныне наблюдающего со стороны за тем, что происходит в стенах союза... Наверное, я бы преподавал, тем более что сегодняшние вгиковские мастера почему-то все больше встречаются мне за рубежом, так что даже в своем сегодняшнем качестве, думаю, мог бы уделять не меньше времени и внимания студентам, чем, допустим, Ираклий Квирикадзе. Наверное, я бы не набрался того опыта, который сейчас есть у меня. Не хочу сказать, что зарубежный опыт, чисто человеческий и профессиональный, лучше приобретенного на Родине — он просто другой.

А. Липков. Что главное в приобретенном там опыте?

А. Михалков-Кончаловский. Во-первых, я лишился иллюзии о западном образе жизни как о некоем феномене, противостоящем нашему. «Их» образа жизни не существует — есть бесконечное количество разных ментальностей, образов мышления, восприятий жизни, искусства, кинематографа. Итальянец от шведа или американец от француза отличается не меньше, чем русский от любого из них. Отсюда, я бы сказал, более дифференцированное ощущение мира: по-разному любишь разные нации и по-разному

их не любишь. В каждом народе есть свое очарование. Все это время продолжало формироваться мое ощущение России и русского народа — вряд ли этот процесс был бы столь интенсивным, живи я дома. Не просто потому, что смотришь взглядом со стороны («лицом к лицу лица не увидать»), но еще и потому, что вводится новая точка отсчета.

А. Липков. Когда я смотрю ваши американские фильмы, они для меня все равно связаны с Россией, с тем, что вы делали прежде. Насколько сознательна для вас эта связь?

А. Михалков-Кончаловский. Нет, ничего сознательного здесь не было. Я просто размышлял. Читал. Думал о том, о чем все эти годы не осмеливались говорить у нас в России. О русском народе. Нам еще предстоит познать нашу скверну, как сказал один философ. Очень верная, по-моему, мысль.

Не раз случается слышать укоры с эдакими черносотенными интонациями: «Вам легко говорить! Вы все это время на Западе жили!..» Как будто все дело в том, что мне не приходилось стоять в очереди за колбасой. Хотя не спорю: колбаса — это тоже серьезно. Я даже придумал такую формулировку: «Народ наш примет любую платформу, если ее нагрузить колбасой». Разве не так?

За прошедшие с моего отъезда годы наше поколение постарело — я не только по себе сужу. Нам уже по пятьдесят. В сорок мы цеплялись за какие-то остатки иллюзий, какие-то маячки надежд. Маячки-то еще остались, но сладости в них нет. Сейчас как-то особенно ощущаешь, как ужимается, спрессовывается время. Успеть бы еще что-то сделать...

Приобретенный опыт научил меня смирению — думаю, это в нем самое важное. Такого понимания себя, своего места у меня не было прежде. Мы же все привыкли к деформированной системе ценностей. Режиссер в России — борец, страдалец, диктатор, художник, артист. Он борется за свободу творчества, его давят. Чем больше давление, тем сильнее его ощущение собственной значительности.

А в Америке я понял, что никто обо мне ничего не знает. И мне надо доказывать, что я в состоянии склеить два куска пленки. Первой моей картиной была короткометражечка «Сломанное вишневое дерево», снятая за пять тысяч долларов. И за мной стояла продюсерша, следившая за каждым моим телодвижением. Но я был счастлив, как студент, уже оттого, что снимаю. Я дрожал от счастья, что мне доверили камеру, что могу доказать, что я — режиссер. И это после четырех серий «Сибириады», награды в Канне, контракта с французами, пусть он и лопнул. Но еще были три года безработицы. Мне было смешно смотреть, как продюсерша пытается контролировать ход съемки: в кино она понимала в сто раз меньше моего, но она отвечала за деньги, вложенные фирмой в фильм непонятного русского режиссера. Непросто оказаться в такой ситуации, осознать, что ты стоишь ровно столько и ничуть не больше. Тут-то и выясняется, кто ты есть, иллюзии испаряются, приходит иной взгляд на жизнь. Приходит способность к смирению.

После этого мне пришлось ждать еще год, прежде чем я получил «Возлюбленных Марии». И опять же, отправляясь в Канн на встречу с Голаном[1], я Богу молился, чтобы со мной контракт заключили, а когда уже начались съемки, все никак не мог поверить, что у меня есть кабинет на студии, есть группа, что это я снимаю кино. Я щипал себя: неужели это не сон? Свежесть восприятия была такой, словно снимал первый в жизни фильм, словно только исполнилось двадцать пять.

Нелегкое испытание — смиряться перед силой обстоятельств, выслушивать великое множество неумных, вульгарных людей, еще больше, чем случалось дома. И каждый ничтоже сумняшеся может изрезать твою картину — что захочет, то и выбросит. Недавно я прошел через это на последнем своем фильме «Гомер и Эдди» — хуже ничего в жизни не испытывал. Приходил человек в монтажную, гонял вперед-назад каждую склейку, говорил: «Здесь надо вырезать семь кадров». Я вообще уходил из монтажной, возвращался обратно, когда его не было, вставлял назад то, что он вырезал,— он не замечал. Тут-то я понял слова Достоевского, что смирение — самая страшная сила, какая только есть на свете.

А. Липков. Что-то не похоже на смирение. Вы же все равно делали все по-своему.

А. Михалков-Кончаловский. Да, но надо было слушать, кивать, поддакивать. Нельзя было сказать: «Да я тебя, мать твою... Пошел вон, и чтобы духу твоего здесь больше не было. Меня к «Оскару» представляли за монтаж «Поезда-беглеца»! Что ты мне можешь объяснить, чего я не знаю?» Но вместо этого я должен был говорить: «Нет, ты понимаешь, Стив, если он будет здесь

[1] Один из руководителей фирмы «Кэннон» (ред.).

вставать, а здесь садиться, то по логике событий это вроде бы правильно. Но на самом деле зрительный центр находится не здесь, а на первом плане, потому что там двигается ярко-красная точка и она будет отвлекать внимание. Зритель будет следить за ней и ничего другого в кадре не увидит». Объяснять ему эту алгебру монтажа было бессмысленно, но приходилось все выслушивать, соглашаться, где можно — убеждать, где нельзя — обманывать. А сколько еще всяких разных проблем — со «звездами», например.

Я получил неплохую закалку общения с людьми, которые должны бы по роду своих претензий знать кино лучше, чем я, но не знали. Вскоре после того, как я снял «Возлюбленных Марии», Милош Форман мне сказал: «Я думал, ты не выдержишь. Думал, что ты уедешь в Европу. Тут мало кто выдерживает — практически никто». В Европе ситуация другая — может, там нет такого культа режиссера, как в Москве, но отношение к нему гораздо более уважительное. Режиссер сам выбирает сценарий, артистов, снимает так, как считает нужным.

А. Липков. А не хотелось ли бы вам вернуться к прежнему своему состоянию, где вы сами все решали и за все отвечали?

А. Михалков-Кончаловский. Я постепенно прихожу к этому желанию, но сначала хочу осуществить кое-какие из уже оформившихся замыслов. А в идеале хотел бы снять в Москве картину без сценария. Написал бы две странички, взял трех-четырех интеллигентных актеров, попросил бы какой-нибудь кооператив запустить меня в работу и сделал бы очень дешевую картину. Возможно, часть ролей отдал бы непрофессионалам, то есть вернулся бы к методике «Аси Клячиной», но строил бы все в манере хэппенинга. Я бы взял оперную «сыриху», артиста, настоящего певца из Большого театра и вместе с ними делал бы сцену, придумывая и репетируя ее прямо на площадке. А снимал бы спонтанно, чтобы герои не знали, когда репетиция, когда съемка. Иногда бы сам вмешивался в сцену, а потом в монтаже из всего этого делал фильм. Такой способ работы дает возможность исследовать характер, наблюдать его как бы изнутри. Но все это не раньше, чем через год-полтора — после того как сниму «Рахманинова».

А. Липков. Насколько вы удовлетворены тем, что сделали за рубежом?

А. Михалков-Кончаловский. Практически на любой постановке наступает момент, когда чувствуешь, что всех обманул и обман неминуемо должен раскрыться. Что сейчас все увидят, какой ты жулик и какую чудовищную делаешь ахинею. Боже мой, думаешь, теперь уже все поймут, что и прежнее было полнейшей чушью. Это случается в середине работы над сценарием, где-то в начале второй его половины, это бывает, когда складываешь материал. Мне трудно сказать, что истинно и что неистинно в том, что делаю. Не возьмусь говорить, что такая-то картина выстрадана от начала до конца, что отвечаю в ней за каждый кадр. Картина состоит из кусочков материала, решение каждого из

Андрей Кончаловский на съемках фильма «Поезд-беглец»

них могло быть и лучше, и хуже, и заранее знаешь, что каждый фильм — каталог упущенных возможностей. Бывает и обратное ощущение, но чаще именно такое. Стараешься забыть о нереализованном, но оно все равно тревожит память: ты же мог сделать иначе, зачем же так поторопился... Да вроде и так неплохо, но могло же быть лучше... Зачем ты пришел на съемочную площадку? Но поскольку пятьдесят человек уже ждут, благоговейно раскрыв рты, что ты скажешь, кровь гонит адреналин, от безысходности выпаливаешь (надо же что-то говорить):

«Эту сцену мы будем делать так...» А как ее делать? Ведь все можно было придумать совсем иначе!..

Бывали, конечно, и куски, где выкладывался до конца — все силы, все эмоции. Знал, что если провалишь здесь, всю картину уже не соберешь. В «Возлюбленных Марии» это сцена на кухне, взрыв чувств, доходящий до истерики. Этой сценой, думаю, могу гордиться. В ней есть несколько очень крутых виражей, которые трижды практически переворачивают на сто восемьдесят градусов отношения героев. В «Поезде-беглеце» это сцена драки в поезде, когда Войт роняет нож, начинает плакать. Как будто дух святой в него входит, он начинает сознавать, что мог убить человека. Я не говорю о языке, о том, что есть сцены не слабее по профессии. Скажем, наиболее сильной сценой в «Поезде» кажется мне бокс в тюрьме, очень сложный, даже изощренный по монтажу, с наворотом сочного документального материала, но драка в поезде — один из тех смысловых узлов, на которых держится вся конструкция. Эту сцену я трижды переснимал тайком от продюсера — у Войта не получался шок от душевного просветления, переход от ярости к оцепенению. Человек не понимает сам, что с ним происходит...

В «Дуэте для солиста» самой трудной была сцена перед телевизором, когда сломленная болезнью героиня видит себя играющей в концерте и приходит к мысли о самоубийстве. Но с драматургической точки зрения самой сложной и важной была сцена объяснения героини с мужем, где он говорит: «Ты скоро умрешь, а я буду жить», а она отвечает: «Да, я умру. Мне уже тебя не хватает. После того как я умру, мои сны будут бежать сквозь твои сны». Здесь опять те же крутые виражи отношений. В «Застенчивых людях» это монолог Рут на крупном плане, когда она рассказывает о своем муже, о том, как всегда его ненавидела. В таких ключевых сценах нельзя ошибиться в малейшей мелочи. Поэтому я как-то ухитрялся обманывать продюсеров, переснимал неудавшееся, говоря, что делаю досъемки, а на деле — снимал целиком заново.

Очень трудно судить о своих картинах. Скажем, «Застенчивые люди» казались мне именно тем главным, что я так долго вынашивал, самым сокровенным, что более всего хочу высказать. Но по зрительскому восприятию не чувствую, что сказанное мной нашло отклик.

Может, я слишком пересимволизировал картину, может, загнал важные для себя мысли в слишком семейную историю, сюжет, был слишком рационален, решая проблему выбора — любовь или свобода. Но не оставляет ощущение, что я что-то утерял. Мир сдвинулся вперед за те несколько лет, которые я прожил с этим замыслом. Новое поколение, подпирающее нас, более иррационально, чем мы. Мне не хватает их свободы. Вы знаете живопись Френсиса Бэкона? Портреты такие. словно художник писал, писал, а потом вдруг взял и смазал все, что написал, растер лицо в месиво. Но за шокирующим разрушением формы улавливается позиция, художническая индивидуальность. Нечто подобное я наблюдаю сейчас и в кинематографе. Скажем, «Маленькая Вера». Чрезвычайно эмоциональная вещь, рассудочности в ней нет. Или фильмы Бертолуччи. Недаром «Последний император» завоевал столько наград.

Возможно, моим последним фильмам не хватает поэтичности. Под этим я имею в виду не романтизм, не поэтический кинематограф, а «темноватость стиха». При кажущейся простоте настоящую поэзию всегда отличает высокое косноязычие. Темно́ты. Американский кинематограф подобного не признает. Такие вещи не могут быть плодом расчета, хотя в последнее время не раз видишь, как молодые пытаются придумывать темно́ты, пытаются заполнить ими чуть ли не весь фильм. Не получается. Магию и тайну нельзя создать по плану и чертежу. Но и мне не дается высота косноязычия. Фильмам недостает странности, они словно хрестоматийны.

А. Липков. А последняя ваша работа — «Гомер и Эдди»? Ведь это первая ваша проба в жанре комедии. Удалось ли здесь открыть для себя что-то новое?

А. Михалков-Кончаловский. Да нет. Просто обыкновенная симпатичная картинка. Опять то же ощущение, что и прежде: удалось или не удалось обмануть? Увидят, что я жулик или не увидят? Думаю, в картине есть странность и своя прелесть. И, возможно, необычность юмора. У героя, путешествующего через Америку, отец умирает от рака, и он добирается к нему, когда тот уже лежит в гробу. А у его попутчицы-негритянки опухоль мозга, и через два месяца она умрет. При этом картина очень проста, никак не элитарна, линеарна по драматургии.

А. Липков. Когда вы делаете ваши сегодняшние фильмы, пытаетесь ли вы как-то прогнозировать успех?

А. Михалков-Кончаловский. Нет. Конечно, всегда хочется верить в успех. Но часто вспоминается фраза Годара: «Если хорошая картина пользуется успехом публики, значит, публика ее не поняла».

Картины мои кассового успеха не имели. «Возлюбленных Марии» хорошо смотрели в Европе, но в Америке их не знают. Как ни странно, все больше зрителей набирает «Поезд-беглец», но не в кино-, а в видеопрокате. С кем бы я ни разговаривал, все видели картину, и именно на кассете. Фильм получил вторую жизнь. Это гигантское счастье, что появилось видео.

А. Липков. Это две разные аудитории — те, кто смотрят кино и кто смотрят видео?

А. Михалков-Кончаловский. Да, разные. И кроме того, фильм идет две, ну, три недели. Но чтобы картина набрала известность, нужно время — год или два. Фильма к этому времени давно на экране нет, а видео — всегда под рукой. Это интересный процесс — постепенное завоевывание зрителя. Огромное количество видеоклубов, специализированных, ориентирующихся на какого-то определенного зрителя,— разнообразие аудиторий стимулирует и разнообразие фильмов.

«Поезд-беглец», пожалуй, наиболее цельная из моих американских лент, сделанная на единой стремительной ноте. И у Куросавы был замечательный сценарий, и мы всерьез поработали, переделывая его, и Джон Войт во всем принял большое участие — может, поэтому «Поезд» так сложился в своей архитектонике, так слились воедино в его кульминации мысль, чувство, образ. Хотя там не удался весь комический ряд, который я хотел сделать легким, но не сумел. Мне не дали актера, который был нужен для сцен в диспетчерском центре. Не хватило тридцати тысяч на его гонорар и двух дополнительных съемочных дней. Но поскольку я профессионал, то обязан быть дисциплинированным. Продюсер должен чувствовать, что я забочусь о его деньгах, стараюсь не выламываться из бюджета картины. Раз я подписал контракт, что сделаю картину за такую-то сумму, то должен в нее уложиться. И если я что-то прошу, а мне говорят «нет», то, что ж, я соглашаюсь. А потом кляну себя.

А. Липков. Где вы чувствовали себя свободнее как художник — в СССР или в США?

А. Михалков-Кончаловский. Я не думаю, что картины, которые я снял в США, можно было бы сделать здесь. Но сейчас ситуация иная. Сейчас Россия — единственная страна, в которой, я бы сказал, существует свобода творчества. Сколько это будет длиться — неизвестно. У свободы всегда два главных врага — рынок и цензура. Сейчас у нас ни тот, ни другая на кино не влияют.

А. Липков. Рынок уже начинает сказываться.

А. Михалков-Кончаловский. Все равно не в той мере, чтобы это стало ощутимым.

А. Липков. Тогда воспользуйтесь моментом и побыстрее запускайтесь на «Мосфильме».

А. Михалков-Кончаловский. Абсолютной свободы творчества я никогда не искал. Но если сейчас снимать здесь, то я выбрал бы вещи вроде «Голубой чашки» Гайдара.

А. Липков. Вы давно про нее думали. Что, пришло время?

А. Михалков-Кончаловский. Нет, сначала надо сделать «Рахманинова», «Киномеханика», а «Голубая чашка» — потом. Поразительная может получиться картина. Еще бы с удовольствием снял «Черного монаха».

А. Липков. А картину Дыховичного вы видели?

А. Михалков-Кончаловский. Мне кажется, она прошла мимо рассказа. Она о другом. Там очень много поисков киноязыка, а язык, думаю, надо искать тогда, когда есть что сказать.

А. Липков. О чем замысел «Киномеханика»?

А. Михалков-Кончаловский. Об этом фильме не хочу говорить, хочу его снять. Предпочел бы, чтобы о фильме никто не знал до тех пор, пока он не будет готов. Даже сценарий никому не хочу давать читать, кроме самых близких людей. Сейчас готов его первый вариант, так же, впрочем, как и «Рахманинова».

А. Липков. От чего зависит, какую из этих картин вы будете делать раньше?

А. Михалков-Кончаловский. От продюсеров, которых я сейчас собираюсь поменять, и от степени собственной готовности. Сценарии должны быть чрезвычайно тщательно выверены, это большие произведения на очень серьезные темы — здесь не может быть импровизации.

Одна из картин связана с реальной исторической судьбой, и, значит, рассказ о ней должен быть достоин имени Рахманинова. Тем более что живы люди, которые его знали. Вторая же картина связана с трагическим периодом, к которому сейчас обратятся буквально все. Это тоже ко многому обязывает.

А. Липков. Вы одновременно готовите два-три сценария. Это обычная методика вашей работы?

А. Михалков-Кончаловский. Я мечтал бы найти сценариста, с которым можно было разделить профессиональные обязанности:

он бы писал, я бы ставил. Завидую Абдрашитову, он нашел себе драматурга-соавтора. Что до меня, то только раз в жизни я читал сценарий, который хотел бы снимать, ничего в нем не переделывая. Это был «Выстрел в упор», написанный сыном Элиа Казана — Никосом Казаном. Блистательная работа! Ничего подобного с тех пор не встречалось.

Может быть, потому что у меня сложились какие-то свои представления о кинодраматургии, может, потому что мню себя в известном смысле писателем (хоть собственно художественной литературы никогда не писал), но меня чужие сценарии никогда не удовлетворяли. Наверное, лучше всего было бы найти какого-нибудь молодого человека с буйным воображением, совпадающим по типу с моим. Грубо говоря, найти человека с мозгами и подворовать у него мыслей.

А. Липков. Каково место сценариста в американском кино? Более ли значима там эта профессия?

А. Михалков-Кончаловский. Все зависит от конкретной фигуры. Свободный рынок подразумевает бесконечное сочетание и варьирование отношений. Есть сценаристы, производящие штучный товар. Это авторы, высоко зарекомендовавшие себя несколькими «суперхитами». Таков скажем, Роберт Таун, написавший «Китайский квартал», «Последний конвой». Он стоит полмиллиона долларов. За эти деньги вы получаете сценарий и делаете с ним что хотите. Есть сценаристы, которые умеют замечательно редактировать сценарии, «лечить» их. Это очень дорогая работа. К примеру, таков Дэвид Рейфил, сценарист Бертрана Тавернье, близкий друг Сиднея Поллака, написавший для него целый ряд оригинальных работ. Но если Поллак берет сценарий у кого-то еще, то все равно не приступает к съемкам, не отдав его предварительно Рейфилу и, соответственно, как следует не заплатив за шлифовку. Причем Рейфил часто даже не ставит в титрах своего имени — достаточно гонорара. Когда вручался «Оскар» за сценарий «Вне Африки» (всего картина их получила пять), Курт Людтке, принимая награду, сказал: «Я хочу поблагодарить Дэвида Рейфила, без него бы этой картины не было». Хотя нигде не было указано, что тот принимал в фильме какое-то участие.

Есть сценаристы, которых призывают для какой-то определенной части работы. Поэтому у сценария часто три-четыре-пять авторов. Один пишет, допустим, финал, другой — гэги, третий — диалоги. Сценарий становится результатом коллективной постройки: сначала кладут стены, потом вставляют окна, оборудуют лифт, подводят электричество, крют крышу. Стоимость сценария при таком способе работы может доходить до миллиона. Каждый делает свое дело, получает деньги и уходит, не претендуя на авторство. Естественно, гильдия защищает его права, можно сравнить предыдущий вариант с тем, который сделал он, существует арбитраж.

В любом случае сценарист — фигура важная. Лично я считаю, что необходимо большее внимание к сценарной профессии, чем то, к какому мы привыкли. Нужна культура производства сценариев. От этого зависит культура всего кинематографа. Кстати, культурные сценаристы у нас есть — Павел Финн, Александр Червинский хотя бы.

Мне, к сожалению, ни тут, ни там найти себе такого соавтора, которому можно было бы дать идею и получить от него готовый сценарий, не удалось. Пока лучше всего работалось с Жераром Брашем, французским сценаристом, автором «Борьбы за огонь», «Тэсс». Правда, он настаивает на том, чтобы режиссер с ним постоянно сидел и разрабатывал всю драматургию будущего фильма.

Что наиболее характерно в мире профессиональных сценаристов Запада? Высочайшая ответственность за данное слово. Дисциплина. К примеру, я работал с Полом Шредером. Это живой классик. На его счету «Последнее искушение Христа», «Таксист», «Разъяренный бык», практически все картины Скорсезе. Мы с ним работали над американской версией фильма Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», к сожалению, оставшейся непоставленной. Посидели три дня, оговорили сюжет. Он уехал. При следующей встрече рассказал мне всю картину по эпизодам, от начала до конца. Все было записано, эпизоды пронумерованы. Мы посидели еще два дня. Через шесть недель я получил сценарий. У меня было по нему много замечаний. Мы записали все по пунктам, сидели еще два дня, он, как портной, проверял каждый шовчик, чтобы на мне это хорошо сидело. «Здесь тебе не нравится? Хорошо, я поправлю. Этот эпизод у меня шесть страниц — уложу в четыре, иначе сценарий не вместится в сто двадцать страниц. Этот эпизод должен быть не длиннее страницы». И так до конца, по всем мелочам. Через две недели я получил окончательный вариант. Блистательный. Это была работа профессионала, отвечающего за каждое свое слово. Никаких споров, полное взаимопонимание. Режиссер знает, что ему нужно. Сценарист умеет

понять, что режиссер хочет. Настроить свой талант на ту же волну. И это при том, что он уже классик. Мог бы мне сказать: «Да кто ты такой! Я же автор «Таксиста»!» К такому в отношениях с российскими коллегами мы непривычны. Об этом, кстати, писал еще Чехов. Описывая гастроли Сары Бернар, он более чем сдержанно высказался о ее таланте, а вот к труду, вложенному в роль, отнесся с восхищением. «Во всей ее игре просвечивает гигантский, могучий труд... Будь мы трудолюбивы там, как она, чего бы мы только ни написали... Наши артисты, не в обиду им будь это сказано, страшные лентяи! Ученье для них хуже горькой редьки... Поработай они так, как работает Сара Бернар, знай столько, сколько она знает, они далеко бы пошли!» Так с тех пор все в России и осталось. Таланта навалом, профессионализма никакого.

А. Липков. Сейчас наше кино со скрипом движется в сторону рынка. У многих это вызывает чувство отчаяния, ощущение конца света. Как подсказывает ваш опыт, насколько губительной для искусства может оказаться ситуация рынка?

А. Михалков-Кончаловский. Для кинематографистов, привыкших к гарантированному существованию, к другой форме сопротивления обстоятельств, это все равно что вдруг оказаться в безвоздушном пространстве. Неизвестно от чего отталкиваться. Прежде знали, что есть Госкино, что с ним надо бороться и вопреки ему протаскивать какие-то свои идеи, заранее рассчитывая, где и что у тебя будут резать. А сейчас вроде все можно. Снимай что хочешь. И тут оказывается, что дело не в передовой идее, которую надо суметь протащить, а в искусстве. Надо, чтобы фильм был художественным произведением и, сверх того, чтобы его купили. Свобода недешево стоит. Чем больше вы хотите свободы, тем меньше рассчитывайте на гонорары. Рынок предлагает художнику деньги в обмен на свободу. Одни это переживут безболезненно, сумеют приспособиться и к рыночной ситуации, а таким художникам, как Сокуров, придется сложно.

Рынок — вещь жестокая. Но как нам все-таки повезло, что рынок у нас такой гигантский! А что делать полякам? Или венграм? Без выхода на мировой рынок им не просуществовать. Возьмите Югославию. Там свобода давно, а большого кино все равно нет. Наше, хоть и развивалось в условиях более тяжких, уровнем повыше. У него более напряженная, более духовная структура. Пичул, Гаврилов, Сокуров, Лопушанский, а сколько, наверное, еще других, которых я не знаю.

А. Липков. Сейчас в нашем кинематографе особо ощутима тяга к сотрудничеству с Западом и более всего — с Америкой. Как вы оцениваете перспективы такого сотрудничества? Насколько они реальны? Могут ли дать результат успешный не только коммерчески, но и художественно?

А. Михалков-Кончаловский. Дураков нет. Вернее, их не так много среди людей, которые дают деньги. Американцы доверчивы и привыкли верить на слово. Но если вы их однажды подвели, не рассчитывайте еще раз получить из того же кармана. Поэтому перспективы сотрудничества с американцами для меня неясны. Я не вижу пока, что может заинтересовать американскую публику в советских картинах. Имеется в виду не элита, а обычная массовая публика. Для нее нужно писать по-особому, если мы хотим к ней выйти.

Думаю, полезно было бы пять-шесть наших режиссеров и в особенности сценаристов, говорящих по-английски, послать поучиться в Америку, пожить там годик, постажироваться в американском киноинституте, на студиях, посмотреть, какие фильмы идут, что тамошний зритель любит, как принято строить сюжеты. Нам нужны свои «кинотолмачи». То, что некоторым нашим авторам кажется замечательным сюжетом для копродукции, там никому не нужно. А какой-то сюжет, который по нашим меркам считается ерундой собачьей, вдруг окажется перспективной затеей.

Американцы любят линеарную драматургию. Ретроспекции, многоплановость действия и прочие европейские сложности не для них. Им нужна ясность. Чтобы с первых пяти минут было понятно, за чем следить. Драматургический принцип простой, но благодарный. Думаю, Гайдай, живи он в Америке, был бы миллионером.

Подобные принципы вовсе не обрекают драматургию на примитивность. Возьмите лучшие американские сценарии, картины Скорсезе или Формана — они достаточно элитарны. Но компания в таких случаях ведет серьезнейшую стратегическую подготовку, старается заинтересовать зрителя задолго до начала съемок. Паблик рилейшен, паблисити, маркетинг — три основных слагающих рекламной стратегии. Люди, которые ведают этими направлениями, получают очень большие деньги. Допустим, разрабатывается стратегия выпуска «Амадея». Какая будет торговая формула у этой картины?

Нужно социологически просчитать, на кого она должна быть ориентирована, какие социальные группы может привлечь, кто из актеров отвечает интересам этих социальных групп. И находится формула: «Моцарт — первый хиппи. Панк». Поэтому герою делают розовый парик, стриженный под хиппона. Подобная формула, найденная по окончании съемок, была бы бесполезна — поздно уже что-либо менять. Тщательная, продуманная подготовка делает возможным прокатный успех достаточно сложных картин. Рекламная кампания обходится как минимум в тридцать-сорок процентов от стоимости фильма. Пять миллионов на рекламу — дело самое обыкновенное.

Почему об этом надо говорить в связи с перспективами нашего сотрудничества? Это все вещи, которым нам надо учиться. Нам тоже надо обо всем этом думать, и прежде всего применительно к американскому рынку. Надо вовлекать в производство фильма большой капитал. Чем он больше, тем больше заинтересованность в отдаче, тем охотнее будут вкладываться деньги в рекламу.

Если же говорить не о коммерции, а об искусстве, то талантливый человек в любых обстоятельствах способен создать что-то достойное, хотя работать ему будет во много раз сложнее — по множеству причин. Совсем не просто одолеть языковые сложности. Картину нельзя дублировать, ее надо снимать на английском, артикуляция должна быть идеальной. Это в Италии зритель невнимателен к таким частностям. Феллини может себе позволить снимать сцену вообще без заранее написанного диалога. Актер просто считает: «Раз, два, три, четыре, пять», а при озвучании под это подкладывается нечто осмысленное. У американцев подобное не пройдет, зал начнет свистеть.

Одним словом, если будет продолжаться перестройка, откупоривание нашего общества, то будущее десятилетие может пройти под знаком России во всем мире. Русский язык, русская культура могут стать модными. Уже возникает интерес к России. Если эта тенденция получит развитие, под нее очень многое может пройти: американцы, возможно, с удовольствием будут смотреть картины, к которым раньше не проявили бы ни малейшего интереса. Но пока мы можем лишь надеяться на то, что это произойдет, а чтобы быть готовыми к переменам, должны осознать всю меру нашего отставания в прокатной стратегии, в маркетинге, который по существу возведен в американском кинобизнесе в ранг науки. Специалисту по маркетингу студия платит несколько сот тысяч долларов в год, и в обязанности его входит не только продажа готовых картин. Он читает сценарии, дает по каждому свои рекомендации. То есть по сути он выступает как цензор. Естественно, не он последняя инстанция, но его зарплата растет в зависимости от прибыли студии. Если его прогнозы подтверждаются, то и с мнением его считаются.

Работа с каждым фильмом включает в себя и взаимоотношения с критикой. Тут тоже своя дипломатия: каждому критику предусмотрено приглашение на завтрак за счет фирмы. С искусством все это имеет мало общего.

Впрочем, и художник так или иначе выбирает в жизни свою стратегию. Мне запомнились слова Эйзенштейна, писавшего Штрауху о том, что жареные гуси падают в рот только в сказках, что нужно самому расчищать плацдарм для проявления своей гениальности. Разве это не стратегия?

А. Липков. Что вас более всего удивило из того, с чем приходилось сталкиваться за рубежом?

А. Михалков-Кончаловский. Даже не удивило, а просто потрясло, сколько абсолютно ничего не знающих, безграмотных людей решают судьбы кинематографа, в том числе и режиссерские судьбы.

А. Липков. Что вас более всего удивило в этот приезд домой?

А. Михалков-Кончаловский. Масштабы возвращения к человеческому. Медленно, но верно мы идем к тому, что человек вновь становится самим собой.

А. Липков. Какие ваши главные сегодняшние надежды?

А. Михалков-Кончаловский. Что у нас хватит мудрости, взаимной терпимости и воли пройти через самый трудный период перестройки, который еще только начинается. Человека, который пролежал в постели десятки лет, поставили на ноги, разбили гипс и велели: «Иди». Как ходить, он забыл, мышцы атрофированы. Я имею в виду и психологию, и философию, и экономику — все вместе. Улучшение сразу наступить не может, очень болезненных ощущений не миновать. А люди нетерпеливы, им хочется сразу всего и немедленно. Поэтому давайте не спешить. Терпение. Терпение.

От редакции. Продолжение разговора о прокате, рекламе, о судьбе советских художников и советских фильмов на Западе читайте в «ИК» (1989, № 10) в статьях Д. Дондурея «Не в деньгах счастье?» и В. Дмитриева «В ожидании Оскара, или Нанук с Востока».

АНУК ЭМЕ, актриса (Франция)

Настоящие имя и фамилия — Франсуаз Сориа. Родилась 27 апреля 1932 года в Париже. Была актрисой в театре с четырнадцати лет. Училась на курсах танца в Марселе, изучала драматическое искусство в Лондоне, в Париже у Р. Симона. В кино с 1947 года. Была замужем четыре раза, в том числе в 1970—1978 годы за актером А. Финни.

1947: «Дом у моря» («La maison sous la mer»); «Цветущий возраст» («La fleur de l'age»), не закончен, реж. М. Карне. *1948:* «Веронские любовники» («Les amants de Vérone»), реж. А. Кайат. *1949:* «Золотая саламандра» («The Golden Salamander»), в Великобритании, реж. Р. Ним. *1950:* «Опасная встреча» («Dangerous Meeting»), в Великобритании. *1951:* ср/м «Багряный занавес» («Le rideau cramoisi»), реж. А. Астрюк; «Грозовая ночь» («Noche de tormenta»), в Испании; к/м «Холодные победы» («Les conquêtes du froid»). *1952:* «Человек, наблюдавший за проходящими поездами» («The Man Who Watched the Trains Go By»), в Великобритании. *1953:* «Я ищу тебя» («Ich suche Dich»), в ФРГ, реж. О. В. Фишер. *1954:* «Навечно, милый» («Forever My Heart»), в Великобритании. *1955:* «Дурные встречи» («Les mauvaises rencontres»), реж. А. Астрюк; «Испанская контрабанда» («Contraband Spain»), в Великобритании. *1956:* «Нина» («Nina»), в ФРГ; «Штреземан» («Stresemann»), в ФРГ. *1957:* «Каждый может меня убить» («Tous peuvent me tuer»), реж. А. Декуэн; «Накипь» («Pot-Bouille»), реж. Ж. Дювивье; **«Монпарнас 19»** («Montparnasse 19»), реж. Ж. Беккер. *1958:* «Путешествие» («The Journey»), в Великобритании, реж. А. Литвак; «Головой о стены» («La tête contre les murse»), реж. Ж. Франжю; «Высеки ее имя с гордостью» («Carve Her Name With Pride»); в Великобритании; «Тральщики» («Les dragueurs»), реж. Ж. П. Моки. *1959:* «Сладкая жизнь» («La dolce vita»), в Италии, реж. Ф. Феллини. *1960:* «Шутник» («Le farceur»), реж. Ф. де Брока; «Лола» («Lola»), реж. Ж. Деми; «Любовь в Париже» («Les amours de Paris»); «Набережная Нотр-Дам» («Quai Notre-Dame»). *1961:* «Непредвиденное» («L'imprevisto»), в Италии, реж. А. Латтуада; «Страшный Суд» («Il giudizio universale»), в Италии, реж. В. Де Сика; «Содом и Гоморра» («Sodoma e Gomorra»), Италия — Франция — США, реж. Р. Олдрич, С. Леоне. *1962:* **«Восемь с половиной»** («Otto e mezzo»), в Италии, реж. Ф. Феллини; «Большие дороги» («Les grands chemins»). *1963:* «Успех» («Il successo»), в Италии, реж. Д. Ризи; «Лиола» («Liola»), в Италии, реж. А. Блазетти; «Террорист» («Il terrorista»), в Италии; «Самый короткий день» («Il giorno più corto»), в Италии. *1964:* «Белые голоса» («Le voci bianche»), в Италии; «Бегство» («La fuga»), в Италии. *1965:* «Скандал» («Lo scandalo»), в Италии; «Сезоны нашей любви» («Le stagioni del nostro amore»), в Италии, реж. Ф. Ванчини; «Лентяй» («Il morbidone»), в Италии. *1966:* «Мужчина и женщина» («Un homme et une femme»), реж. К. Лелуш. *1967:* «Однажды вечером, в поезде» («De trein der traagheid»), Бельгия — Франция, реж. А. Дельво. *1968:* «Ателье моделей» («Model Shop»), в США, реж. Ж. Деми. *1969:* «Жюстина» («Justine»), в США, реж. Дж. Кьюкор; «Свидание» («The Appointment»), в США, реж. С. Люмет. *1976:* «Если бы пришлось начать все сначала» («Si c'était à refaire»), реж. К. Лелуш. *1978:* «Моя первая любовь» («Mon premier amour»). *1979:* ТВ ф. «Страница любви» («Une page d'amour»). *1980:* «Прыжок в пустоту» («Salto nel vuoto»), в Италии, реж. М. Беллоккьо, премия за роль на МКФ в Канне. *1981:* «Трагедия смешного человека» («La tragedia di un uomo ridicolo»), в Италии, реж. Б. Бертолуччи. *1982:* «Кто заставляет суетиться Давида?» («Ou'est-ce qui fait courir David?»). *1983:* «Генерал погибшей армии» («Il generale dell'armata morta»). *1984:* «Да здравствует жизнь» («Vive la vie!»), реж. К. Лелуш; «Успех — лучшая месть» («Succes Is the Best Revenge»), в Великобритании, реж. Е. Сколимовский. *1985:* «Явное желание» («Flagrant désir»). *1986:* **«Мужчина и женщина: двадцать лет спустя»** («Un homme et une femme vingt ans déja»), реж. К. Лелуш. *1987:* ТВ сериал «Площадь Навона» («Piazza Navona»), в Италии.

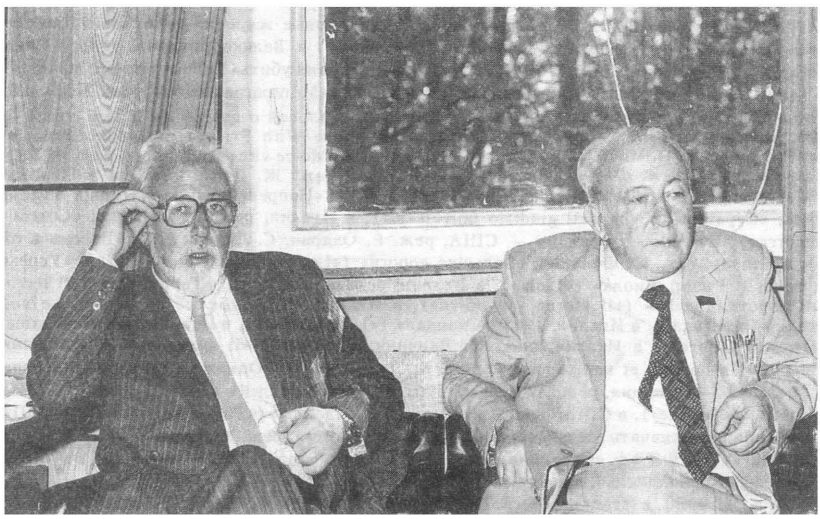
САБИН АЗЕМА, актриса (Франция)

Родилась в 1943 году в Париже. Училась на театральных курсах Ф. Флориана, затем в Парижской консерватории у А. Витеза. Была актрисой в театре, с 1976 года — в кино. Получила известность в 80-е годы.

1976: «Дальше — некуда» («On aura tout vu»), реж. Ж. Лотнер; «Посыльный из «Максима» («Le chasseur de chez Maxim's»). *1977:* **«Кружевница»** («La dentellière»), Швейцария — Франция, реж. К. Горетта. *1981:* «Мы не ангелы, женщины тем более» («On est pas des anges, elles non plus»). *1983:* «Жизнь — роман» («La vie est un roman»), реж. А. Рене. *1984:* **«Воскресенье за городом»** («Un dimanche à la campagne»), реж. Б. Тавернье, премия «Сезар» за роль; «Любовь до смерти («L'amour à mort»), реж. А. Рене. *1985:* **«Красная зона»** («Zone rouge»), реж. Р. Энрико. *1986:* **«Мелодрама»** («Mélo»), реж. А. Рене, пр. «Сезар» за роль; «Пуританка» («La puritaine»), реж. Ж. Дуайон. *1988:* «Пять дней в июне» («Cinq jours en juin»). *1989:* «Жизнь и ничего больше» («La vie et rien autre»), реж. Б. Тавернье.

С. Кудрявцев

Репортаж с места встречи



В № 4 и 5 «ИК» за нынешний год мы печатали репортаж братьев Медведевых, историка и философа Роя Медведева и биолога Жореса Медведева, «Кто сумасшедший!», написанный в 1970 году,— о попытке заключить Жореса Медведева в психиатрическую лечебницу за «инакомыслие».
Сегодня Жорес и Рой Медведевы — гости нашего журнала.

Жорес Медведев. Может быть, для Роя это и не чудо, а для меня, конечно, настоящее чудо, что мои работы начали публиковаться в Советском Союзе. И первая, в соавторстве с братом, в полном виде опубликована в вашем журнале. Хочу выразить всем, кто имел к этому отношение, свою глубокую признательность и благодарность.

Константин Щербаков. Спасибо Генриху Федоровичу Козлову, который был тогда первым заместителем главного редактора. Както он сказал мне, что среди целого ряда рукописей, о которых раньше не принято было широко говорить, у него есть вот такая. И в течение буквально трех дней мы ее прочли и приняли решение печатать. Не без некоторых сложностей, конечно, но в общем все хорошо завершилось.

Рой Медведев. Я думаю, вы сделали очень полезное и смелое дело. Публикация имеет резонанс, потому что интеллигенция читает журнал. Многие ничего не знали об этом, особенно люди, вошедшие в нашу среду после 70-х годов. Молодые режиссеры, писатели, художники. Я, конечно не могу знать о полном эффекте от публикации, но какие-то сведения ко мне уже поступили. Хотя «Искусство кино» и не имеет трехмиллион-

ного тиража, как, например, «Огонек», но в библиотеках книжки журнала уже не черного, а благородного серого цвета — зачитали. Я получил три письма от одного из героев этого очерка психиатра Лизненко. Это он присутствовал при беседе с Жоресом в Обнинском горисполкоме и дал как бы первичный «диагноз», который послужил толчком к дальнейшим событиям. В первом письме Лизненко сообщал, что он был втянут в это дело насильственно. Его заставил сотрудник КГБ, как он пишет, некто «К». Но, несмотря на угрозы, он дал абсолютно честный диагноз и сказал, что ничего болезненного не нашел, за что получил взыскание от небезызвестного главного врача Калужской психиатрической больницы Лифшица, и больше к этому делу касательства не имел. На самом деле Лизненко присутствовал и на первой экспертизе в Калуге, где он заведовал психоневрологическим диспансером. Не удовлетворившись первым письмом, он прислал второе, потом третье. Видимо, что-то его сильно взволновало.

Далее, незадолго до вашей публикации газета «Калужский комсомолец» поместила интервью с Лифшицем, где он, уже маститый врач, представленный к присвоению звания заслуженного врача РСФСР, рассказывает о своей работе, о том, какое прекрасное положение дел у нас было и есть в психиатрии, какая это нужная всем нам область медицины и как много про ее пишут несправедливого и неправильного. И тут появляется этот номер вашего журнала, и в «Калужском комсомольце» решили перепечатать наш текст.

Кстати, как и Лифшиц, почти все герои нашего рассказа продолжают оставаться на своих местах. Бондарева, «лечащий» врач Жореса, работает в той же клинике. Но я считаю, что результат все-таки достигнут — Лифшиц получил публикацию в «Искусстве кино» и в «Калужском комсомольце». Это его, наверное, огорчило. Видите, какое разностороннее действие — кого-то радует, а кого-то огорчает. Но последних меньше, конечно.

Вот пока все, что я могу сказать о реакции на нашу публикацию. Много было звонков, благодарили. Некоторые даже не представляли, что такое было возможно.

К. Щербаков. Жорес Александрович, расскажите,пожалуйста,об обстоятельствах своего отъезда из СССР.

Ж. Медведев. Никаких загадочных обстоятельств не было. Конечно, после этой истории в Калуге на прежней работе местные власти меня восстанавливать не хотели, да и было уже поздно, так как мою лабораторию расформировали, оборудование растащили. Через какой-то срок мне предложили работу в Боровске. Там был Институт физиологии и биохимии животных. Это двадцать километров от Обнинска, где мы жили тогда. Я согласился. Работа шла успешно. За два года мы, небольшая группа, напечатали одиннадцать—двенадцать статей в «Молекулярной биологии», других журналах. Было, так сказать, чувство удовлетворения. Но в поездке за рубеж мне отказывали.

У меня были друзья среди англичан, американцев, которые работали в области геронтологии, много раз меня приглашали на геронтологические конгрессы. В 72-м году я получил приглашение из Англии. Там, в Национальном институте медицинских исследований, была открыта новая лаборатория по исследованиям ошибок синтеза белка и их связи со старением. Это как раз та область, в которой я в то время работал. Конечно, было бы очень интересно там поработать, но, как обычно, последовал отказ. За границей уже вышли мои книги, отрывки из «Международного сотрудничества ученых...» передавали по Би-би-си.

В том же году летом в Киеве должен был состояться Международный конгресс геронтологов. Ассоциация геронтологов предложила мне выступить на конгрессе с лекцией. Я стал готовиться. Потом пришло приглашение от Национального организационного комитета Киевского института геронтологии. Однако вызова я не получил. Решил поехать в Киев в расчете, что все уже в порядке. Но в программе моего имени не было. Лекция тоже не упоминалась. И начались почти детективные события. Было жарко, июль. Я зашел в какую-то очень плохую гостиницу в надежде принять душ. Там в подвале была душевая. И в душе я спросил у одного человека: «У вас нет полотенца?» Он по-английски мне ответил, что не понимает. Тогда я по-английски его спрашиваю: «А вы не на конгресс?» «На конгресс»,— отвечает. «Как ваше имя?» — «Гершен».— «А вы не тот Гершен, который работает в области изменения белков?» Он говорит: «Да».— «А я Медведев». Он обрадовался. Мы обменялись комплиментами. Вышли из душа. Я пообещал завтра зайти к нему в гостиницу.

Освежившись, погулял по городу и потом пошел к Оперному театру, где конгресс должен был открываться. И когда выходил из троллейбуса, вдруг меня окружили шесть

человек. «Вы Медведев?» — «Медведев».— Пройдемте с нами».— «А вы кто такие?» Подошел милиционер. «Пожалуйста, не оказывайте сопротивления милиции».— «Я не оказываю, но мне нужно идти на конгресс».— «Разберемся»... Отказываюсь подчиниться. Тогда мне скрутили руки, запихнули в машину и отвезли в ближайшее отделение милиции. Предъявили обвинение, что я, нарушая общественный порядок, пытался проникнуть на конгресс, оказал сопротивление милиции. За это полагалось пятнадцать суток ареста. Судья был уже наготове. Рядом со мной сидели два человека. Я спросил, кто они такие, оказалось, свидетели того, как я сопротивлялся. Начался допрос. Дело в том, что местные органы были уверены: раз Медведева нет в программе, значит, он хочет встречаться с иностранными учеными и участвовать в конгрессе самовольно. Но к тому времени я уже был старшим научным сотрудником и имел право, даже если моего имени не было в программе, встречаться с коллегами. Возникла ситуация, когда обвинение в том, что я нарушал порядок, пытаясь проникнуть на конгресс, не будучи приглашенным, не проходило. Начались телефонные звонки, насколько я понял, в Москву. Звонили в Боровский институт, проверяли, не уехал ли Медведев с работы. Оказалось, что он в отпуске. В общем, ничего не получалось. И несмотря на то, что все было подготовлено, чтобы Медведева посадить, вечером под конвоем меня втолкнули в поезд и отправили обратно в Боровск. Сказали, чтобы я не пытался возвращаться, потому что произойдет то же самое.

Я не знал, что делать. Подумал, что надо все-таки дать знать моим коллегам. Вспомнил доктора Гершена, с которым встретился в душе. Дал телеграмму на английском: «Не могу приехать сегодня, потому что у меня была встреча с профессором Киднаппером»[1]. Он сразу сообразил, в чем дело, известил коллег. Несколько зарубежных групп решили бойкотировать все заседания, пока Медведеву не будет предоставлена возможность участвовать в работе конгресса и свободно общаться с коллегами. Все закончилось благополучно.

Через некоторое время директор моего института вызвал меня и очень любезным тоном сообщил, что я могу подавать документы на выезд, так как приглашение из Англии принято институтом. Очень был вежлив и предупредителен. Я оформил поездку на год. Мы ехали с женой и младшим сыном. По ряду причин, может быть, по багажу (всего два чемоданчика) было ясно, что мы собираемся вернуться обратно. Это очень кому-то здесь не нравилось.

В Лондоне ко мне подходили несколько раз, говорили, что нужно попросить политическое убежище, раз я подвергался таким преследованиям. Я не собирался этого делать, тем более что мы уже полгода жили в Лондоне, и ничего страшного не происходило.

Однажды, это было, по-моему, в августе, я получил из советского посольства коротенькое письмо: «Просим прийти для обсуждения вопроса, представляющего обоюдный интерес». Когда я пришел, меня встретил сотрудник посольства. Он сказал, что обсуждался вопрос о разрешении на мой выезд в другие страны на научные мероприятия, и попросил паспорт. Как назло, я его с собой не захватил. Мы договорились, что можно отложить это на завтра.

На следующий день я пришел в посольство. Принес три паспорта, мой, жены и сына. Мне зачитали Указ Президиума Верховного Совета, в котором говорилось, что Жорес Медведев лишается советского гражданства за антисоветскую деятельность, которой он занимался, находясь в частной (!) поездке, а также до отъезда из СССР. Вернули мне паспорта жены и сына, а мой остался у них. Вот так я оказался в Великобритании.

Когда срок командировки кончился, мне нужно было найти работу. Этот же Национальный институт медицинских исследований предложил контракт на год, в случае успеха — на пять лет. Потом уже я был зачислен на постоянную работу. До настоящего времени занимаюсь генетикой в одном из отделов этого института в должности старшего научного сотрудника.

С тех пор прошло шестнадцать лет. Шестнадцать лет я не был в Советском Союзе, не видел своих друзей, родных. А в этом году британский университет включил меня в свою делегацию. Так что визу я получил как член английской делегации и выступаю здесь как британец. В программе должна была быть моя лекция на тему «Ядерная энергия и глобальные конфликты», но почему-то в окончательный вариант она не вошла. Наверное, ошибка корректора. Британская делегация все же настояла на включении в программу моей лекции. Лекция была прочитана довольно успешно. Правда, переводчик, очевидно,

[1] Kidnapper — похититель детей (англ.).

бастовал, так что перевода на русский не было. Я силу каких-то причин — электропроводка, может, испортилась — молчал микрофон. Но это только я такой невезучий, на следующий день все уже починили.

К. Щербаков. Какие у вас ощущения — контрасты большие по сравнению с тем, что было шестнадцать лет назад?

Ж. Медведев. Мне сложно ответить, потому что сейчас я уже сравниваю не с тем, что было здесь, а с тем, какова жизнь в других странах. У меня нет восторженного взгляда на перемены в Союзе. Кое-что изменилось в позитивную сторону, кое-что — в негативную, а кое-что осталось на своем месте. Что меня огорчало, когда я посещал места, которые мне дороги, это запустение, развал. Здание Тимирязевской академии, по-моему, даже ни разу не покрасили за все это время. Вижу, что много строят. Как строят, мне не нравится. Без воображения. Медленно. Большие проблемы с транспортом. Не уедешь, не приедешь... Из положительного? Вот у меня две внучки появились. Я их увидел первый раз. Очень милые девочки. В Волге я выкупался. Так что положительные эмоции есть. Очень важно было повидать друзей, родных, которых столько лет не видел. Многие мои друзья не дожили до того дня, когда я смог приехать. Это, конечно, очень грустно и печально.

К. Щербаков. Жорес Александрович, вам пришлось принять участие в работе наших законодательных органов. Это отчасти парадокс.

Ж. Медведев. Да, здесь, как говорится, ничему уже не приходится удивляться. Я участвовал в работе Комиссии Верховного Совета по вопросам экологии. Там возникло спонтанное слушание об уральской аварии 57-го года. Это очень сложный вопрос с целым комплексом проблем.

Уральская авария дала выброс в несколько миллионов кюри долгоживущих радиоактивных изотопов, в основном стронция. Но для Министерства атомной энергетики это не послужило предостережением. Сейчас недалеко от Челябинска начинается строительство еще одного реактора — атомной электростанции. Естественно, в городе люди стали сомневаться в целесообразности этого решения. От министерства потребовали объяснений.

Вот почему возникла необходимость развернутого слушания не только о последствиях уральской аварии, но и вообще о влиянии радиоизотопов на окружающую среду. Члены комиссии не знали многих технических и научных нюансов. Председатель комиссии Юрий Щербак пригласил специалистов, в том числе и меня, как независимого эксперта. Мне это было интересно, кроме того я получил возможность сравнить политические структуры Верховного Совета с английским парламентом. Пока сравнение в пользу последнего. Там такие вопросы обсуждаются гораздо более детально и обстоятельно. В Верховном Совете все очень эмоционально, но менее глубоко.

Михаил Сулькин. Рой Александрович, расскажите, пожалуйста, о ваших впечатлениях от последней сессии Верховного Совета и выступлении Бориса Ельцина 19 июля[2].

Р. Медведев. В эти дни произошли события, которые могут иметь грозные последствия для всей нашей страны, хотя не все это понимают. Я историк, и знаю, чем кончаются шахтерские забастовки не только в западных странах, но и в социалистических. Их требования абсолютно справедливы.

Поэтому выступление Ельцина меня удивило. Он, конечно, объявил о важной акции, о создании оппозиционного блока депутатов, но более неудачного момента выбрать для этого было невозможно. Как будет выступать эта группа, какие у нее будут контрпредложения — это мы увидим в дальнейшем. Пока те лево-радикалы, которые существовали неорганизованно, с позитивной стороны, с моей точки зрения, себя не показали. У них нет понимания проблем страны, нет конструктивной концепции. Сейчас утерян правительственный контроль за ситуацией в национальных отношениях, за настроениями в рабочей среде. Обещаниям и обращениям уже никто не верит. Продолжать радикализировать настроения в этих условиях — не время. Такие программы требуют слишком быстрых перемен, к которым народ просто не готов. В два-три года решить все проблемы страны не реально. Нужна долгосрочная, ясная программа. И главное, чтобы люди видели, что она выполняется.

У нас нет запасов. Мы всегда живем на пределе. Нет запасов горючего, электроэнергии. Наши электростанции работают на 98 процентов своей мощности...

Ж. Медведев. Я тебя прерву одним поучительным примером. Когда в Англии забастовали шахтеры, а они бастуют всегда зимой, когда большая необходимость в угле, энергии, миссис Тэтчер заблаговременно поза-

[2] Беседа в редакции состоялась 20 июля.

ботилась о шестимесячном (!) запасе топлива (в основном это был дешевый уголь из Польши). Это позволило ей как-то регулировать критическую ситуацию.

Р. Медведев. Денег у нашего государства действительно нет. Но одновременно с отсутствием средств у нас сохраняется огромное расточительство во всех отраслях производства. Так что, с одной стороны, на полезные, нужные траты деньги у государства отсутствуют, а с другой, оно ими разбрасывается с поразительной щедростью, расходуя на совершенно никчемные, ненужные проекты. Поэтому забастовки — сигнал для немедленного перераспределения экономики, это шанс, который можно использовать для того, чтобы многое изменить. В порядке кризиса, в порядке чрезвычайных мер. Пока же, раскрыв «Правду», я обнаружил письмо колхозников. Они пишут, что живут еще хуже шахтеров, однако не бастуют. До чего все-таки живучи «правдистские» традиции.

Петр Шепотинник. Мы привыкли считать советский пролетариат социально и граждански пассивным. А здесь такая организованность, дисциплина. Как вы объясняете этот факт?

Р. Медведев. Советский пролетариат ругают, и ругают часто совершенно заслуженно. Он не обладает многими качествами самого передового класса социалистического государства. Но в данном случае рабочие дошли до предела терпения. Это взрыв. Но не стихия. Забастовка неожиданна, но не стихийна. Ей предшествовали мелкие конфликты, переговоры, отдельные выступления, вспышки во время избирательной кампании. Конечно, терпение лопнуло. И рабочая солидарность сыграла свою роль. Выработались в борьбе свои рабочие лидеры. Были созданы забастовочные комитеты. Все по классической схеме. Не думаю, что это генетическая память, скорее, школа избирательной кампании плюс лопнувшее терпение. Так что в стране предкризисное состояние, которое было пять лет назад, сменилось кризисным. Кризис политический, экономический, национальный, социальный. Что будет дальше, я вам не могу сказать. От вас это тоже зависит.

М. Сулькин. Скорее, от вас, Рой Александрович. Никаких изменений в системе руководства страной почти не произошло, как были министерства, так они и остались. Все их функции тоже сохранены. Так чего же можно ожидать?

Р. Медведев. Некоторые изменения все же произошли. Но крупных перемен ждать не приходится. Отсутствуют кадры, отсутствуют способные к независимому, нетрадиционному мышлению хозяйственные руководители. Нельзя думать, что вот мы изменим систему, и у нас появятся такие министры, которые все перевернут. У нас их просто нет.

Ж. Медведев. Хотя, надо сказать, на съезде выступает много молодых, энергичных, интересных людей. Но в Советском Союзе слишком иерархична система выдвижения. Это хорошо видно в науке. В Англии если молодой ученый талантлив, он занимает соответствующую его способностям должность. В Советском Союзе это просто невозможно, так как на каждую ступеньку должностной лестницы отведено определенное время. Оно измеряется годами. Стремление к иерархичности совершенно исключает такую, к примеру, ситуацию, чтобы талантливый молодой ученый стал академиком. И так во всех областях.

Лев Карахан. Рой Александрович, скажите, перераспределилась ли уже власть между Верховным Советом и партией?

Р. Медведев. Конечно. Уже сейчас видно, что перераспределилась. Когда мы утверждали министров, мы видели раздраженные лица людей, которые их утверждали раньше. И когда кого-то отвергали, это вызывало еще большее раздражение. Кандидатура была уже одобрена, утверждена, а тут какие-то депутаты отвергают. Так что перераспределение власти на высшем уровне уже произошло, многие вопросы, которые раньше решались другими органами, решаются теперь в Совете, причем реально решаются. И большинство депутатов уже почувствовали, что теперь они люди, обладающие если еще не властью, то уже определенным влиянием.

К. Щербаков. Жорес Александрович, Рой Александрович, мы чрезвычайно признательны вам за встречу и за беседу.

Беседу записал А. Титов

Евг. Габрилович

Напоследок

В десятом номере журнала «Искусство кино» за прошедший год напечатаны мои заготовки к сценарию «Напоследок». Я тогда полагал, что они завершены. Но оказалось, что это не так. Вот их финал на сегодняшний день.

— Я принес на алтарь человечества все, что имел,— сказал Егор Николаевич.— Я жил, терпел, не щадил себя во славу его. Но не заслужил признания. У человечества были другие любимчики, другие пристрастия и фавориты. Я жил незамеченным, состарился незамеченным и помираю забытым. Зачем же я так старался? Неужели мы жили и мучились ни к чему?

— Чушь! — закричали мы хором в ответ.— Человечество не забудет нас. Мы столько сделали для него, столько вынесли, так отказывали себе во всем! Мы есть и останемся в душе человечества!

Так кричали мы хором. Кричал и я. Но в сердце крепко свербило.

— Видела я, представь себе, какой-то заумный портрет Маркса. Не бородатый, а стриженый и совсем молодой,— сказала Люба.

На Волге

— А чего психовать? Привыкли к Сталину, привыкнем к другим. Только не надо спешить... Ой, ребята, вечер хорош. Посидим, покурим.

На лужайке

— Как было, так есть! Все решается там (кивает на небосвод). За чертой. Почему? Что там — умней?

— Слышь, прикрой пасть!

— Нет, если гласность, так пусти и меня туда! (Кивает на небосвод.) Пощупать, какие они? Откуда? О чем говорят, когда вроде нас вечерком на лужайке сидят?

— Эй, застегни варежку!

Самая большая ошибка молодежи в уверенности, что пришло ее время и что оно особенное. Все уже было на свете, было и ее время.

Кровать. В кровати она. Рядом с ней он.

О н а. Боже мой, что я наделала! Как я могла тебе уступить! Как мне дальше жить? Что делать?

О н. Не терзайсь. Одевайсь. Пора уходить. Скоро Ванька придет.

О н а. А кто это?

О н. Ванька? Хозяин кровати.

Министр говорил так долго, гладко и без запинки, что казалось, все заснуло кругом. Одурь. Дремота.

Но вдруг что-то забрезжило во тьме, сверкнул огонек, исчез, снова мелькнул, все очнулись, задвигались, заулыбались. А один из слушавших даже закурил, пустив дым в рукав.

Это запнулся министр, переврав цитату.

— Теперь, когда после стольких лет явилась возможность потолковать по душам, возьму на себя смелость сказать, что интеллигенты прошедших лет были далеко не такими, как их принято изображать в изящной литературе. Их рисовали наивными, бестолковыми, подслеповатыми, безвольно пульсировавшими среди ураганов. Не то ветошью, не то идиотами. Вранье! Те из них, кого я знавал в те годы и с кем был душевно близок, прекрасно во всем разбирались, все видели, остро оценивали и многое предугадали. Впрочем, помалкивали: существовали канавы, за пределы которых не подпускался никто: ни олух, ни гений. Хотя мечтал об этом и тот, и другой.

— А знаете, почему так туго в стране с перестройкой? — спросил Викентий Савельевич с трибуны на партийном собрании.

— Почему? — это вопрос из президиума.

— Потому что натасканы мухлевать,— сказал Викентий Савельевич.— Прежде знали все ходы и выходы. Наизусть. А теперь приходится мухлевать по-новому. Другим макаром. Не враз приспособишься, нужен срок.

Так и сказал. И это на партийном собрании! Куда мы идем?! До чего доболтались!

— Дайте жалобную книгу! — сказал гражданин в магазине, когда ему не досталось капусты.— У нас в стране можно чего-либо добиться только испугом,— пояснил он сгрудившейся на скандал толпе после того, как продавщица, поканителив, все-таки подгребла к нему книгу жалоб.

Жалоб, но не капусту.

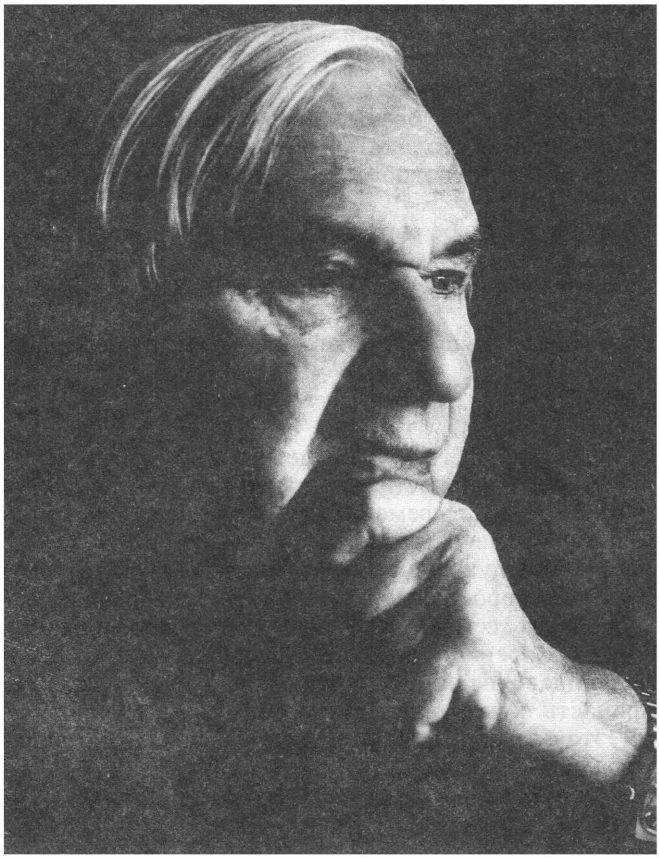
Капитон Петрович сказал:

— После Брежнева к власти пришли реформаторы. И все вокруг вмиг стали приверженцами реформ. Поистине это прекрасно! Но вот что сверлит: если бы (на несчастье!) к власти пришли консерваторы, то не только бы все осталось по-прежнему, но и мы в тот же миг сделались бы поборниками именно такого оборота судьбы. Тут важно, что именно вмиг. Где это я читал легенду о том, что по Библии Моисей сорок лет водил по пустыне своих соплеменников, чтобы вытравить из них рабов?

Это сказал Капитон Петрович.

А Петр Капитонович сказал так:

— При чем тут рабы? У нас нет рабов — есть аппаратная гвардия. Ее малость



В этом месяце Евгению Иосифовичу Габриловичу исполняется 90 лет.

Ровесник века, почти ровесник кинематографа, свидетель роковых и праздничных событий нашей жизни. Ее лирический летописец.

Многими золотыми и серебряными страницами наш кинематограф обязан удивительно свежему таланту Евгения Иосифовича, хотя он и не устает повторять, что кино — это так, любовь поневоле, а вот литература... Но нет, кино не в обиде... нисколько.

Мы от всей души поздравляем любознательного юношу Евгения Иосифовича Габриловича и хотим, чтобы дни его продлились бесконечно и были бодрыми и счастливыми.

ошпарили, но она уже отряхнулась и опять крутит всем, хотя кажется, что крутят другие. У нее могущество примелькавшегося, а это сильней поэтов, газетчиков и межконтинентальных ракет.

Именно так и сказал Петр Капитонович.

В ресторане московского Дома кино нередко бывала дочь Брежнева. С ней — некий артист с крестом на груди. Садились за столик. Говорят, она держалась легко и свободно. Как, впрочем, и тот артист. Охотно подсаживались к ним кинематографисты.

Высказывалась обо всем. В том числе о судьбе евреев. И, по рассказам, она была к ним благосклонна.

— Успокойте рыженьких,— будто бы говорила она.— Пока отец жив, с ними ничего не случится.

Признаться, такие рассказы были мне по душе. Успокаивали меня. Ведь я еврей. Правда, уже не рыженький.

В чем новый, перестроечный путь искусства? В том, что будет показан рок, детективы, секс, сумеречное сознание, смешение реальности с миражами и многое другое, столь же яростно бичевавшееся в застойные времена? Да, наверное, в какой-то мере и это. Но для художника главное далеко не тут.

Главное, как мерещится, в напряженной духовной нравственной жизни искусства. Произошел (впрочем, будем несколько осторожней), происходит медленный, осмотрительный перелом личных, служебных, семейных отношений, сокровеннейших мыслей, заветных бесед, подспудных прозрений и страхов. Поворот всей той скрыто лежавшей душевной массы, к которой даже издали не подпускалось наше искусство. К ней-то и должен сегодня припасть художник. Да не вскользь, а вплотную, впитаться, укорениться в ней. В этом-то (а не в миражах и снах) настоящая неподдельная перестройка в изображении человека.

Хотя внешне человек вроде бы и живет, как жил, со всей его суетой, перекосами и головной болью.

Очень часто в предписывающих кабинетах при оттяжке вашего дела ссылаются на высшие силы:

— Решается там.

— Вентилируют там.

— Задерживается там. Сомневаются там. Пристукнули там.

Где это «там»? Кто это? Что это?

Не усечь!

— Там! — и бьет оторопь перед невыразимостью.

А встретишься ненароком с тем, кто «там»,— мирный, добрый, умный мужик. Или тетка. Вот вам и «там»!

Нет, убежден, вентилирует, сомневается, пристукнул кто-то другой, а не этот. Так кто? Вот задача.

Да, был и такой разговор на ялтинском пляже.

— Как дико сложилась моя судьба,— сказал мне в антракте торжественного балета один старый друг, крупный деятель, украшенный всеми регалиями.— Ты только прикинь. Всю жизнь радовался не тому, что радовало, печалился не о том, что печалило, возмущался не тем, что действительно возмущало. Писал не то, что хотелось, женился не так, как надо было жениться...

Ну что ты на это скажешь?!

— А все-таки нынче Плисецкая была слабее обычного,— сказал я.

В течение долгих лет я рвался писать о себе. Не тут-то было! Начальство стояло намертво: надо было писать о Типичном. А я был насквозь нетипичным. Я был одним из тех, кто путался на обочине и метался по сторонам. Я был пасынком Времени, иллюзий, не «своим».

Я жил в годы, когда искусству предписывалось думать о Человечестве, а не об отдельном, не похожем на всех других человеке. Отдельное, непохожее затаптывалось на подходе. И я писал о Множественном и Типичном, как того добивался Хозяин, в штате которого я состоял.

Этим хозяином было Государство.

Государство это было и вправду необыкновенным. Оно свершало великое, но случилось так, что как раз в его время жил я. И Государство, свершившее столько, было вполне равнодушно ко мне. Ни ласково, ни сердито. Я был одним из тех, мимо которых проходят нахмурившись или не замечая. Подобно моим сочинениям я не был типичным и, значит, не представлял интереса. И мало-помалу сполз с колеи, с обобщающих выводов и цифр. Не стал причиной ни для похвал, ни для поучений. Я жил, работал и прожил свой срок, не снискав ни узилищ, ни лавров.

А ведь я служил Государству искренне, горячо. В нем видел я ту безоглядность, которая недоступна мне, но, как ни странно,— родня. Я любил мое Государство, правда, со страхом. И с дрожью в коленях верил в него.

Однако с течением жизни стал замечать, что и у него, как у всех любимых, с годами портится характер. Власть все решительней склонялась к самовосхищению. Она стала заглатывать все, править всем, регулировать все — желания, гнев, умиление, грехи и раскаяния. Проникла в комнаты, в совесть, в правду, под одеяла. Делалась все капризней и подозрительней. Можно было (конечно, в меру) критиковать многое, но не Государство. Оно было неприкасаемо — образчик всего безгрешного, вездесущего, не ведающего ошибок, неопровержимого. Немыслимо было укрыться от его добродетелей и предписаний.

История человечества, при всем ее разнобое, не знала ничего подобного по всесилию.

Мириады лозунгов и речей убеждали меня в кровной близости человека и государства. И точно: в тот обрывок, что я существую на свете, возникло малоизученное сосуществование: человек согласен со всем, приветствует все, но холоден ко всему, с чем согласен и что приветствует. Безучастно-восторженный. Безразлично-воспаленный. Он живет, работает, действует, но это не его жизнь, не его суета. Это не он. Он совсем не такой.

Однако как раз такой, какой нужен для выкладок и отчетов, готовый к любому маршруту. Нечто пульсирующее, сжимающееся и разжимающееся, что-то кроткое и безжалостное.

Невозможно предвидеть его движения и изгибы. Знать и постичь его могут лишь те, кто жил с ним десятилетиями, начиная с коммунальных квартир. Во всех его прорастаниях.

А я его знаю. Потому что как ни вертись, а я той же дивизии, той же роты. Крайне удобный для рапортов и классификаций. Я рос в то же время и вырос по тем же правилам.

И все же — хоть смейся, хоть плачь — после всех передряг, я в чем-то остался собой. Такой же наивный пень. Правда, несколько перекошенный. Чуть-чуть вывернутый. Немного подергиваюсь. А так ничего. И даже люблю поспать и покушать.

Ленин велик. Но по нашим канонам его обратили в пособие для цитат. Унизили до неоспоримости.

Многим мы, друзья, восторгались. Но горячее всего милиционерами. Восторги перед милицией стали одним из столпов нашей эстетики. Как, впрочем, и идеологии.

И просто непостижимо, что все человеческое, как выяснилось, присуще и милиционерам. Они бывают, оказывается, и убийцами. И даже ревнивцами, взяточниками и лгунами.

Невероятно! Просто кружится голова!

Вагон метро

М у ж ч и н а *(горячо, приятелю, продолжая спор. Оба в очереди к выходу из вагона)*. Но допустимо ли, чтобы несколько человек решали судьбу человечества? А то и планеты? Нет, скажи: допустимо?

Ж е н щ и н а *(сзади,с авоськой, нетерпеливо)*. Вы выходите или нет, гражданин? Третий раз спрашиваю.

Коридор учреждения

— Все за ускорение, всюду энтузиазм, все повернулось. Но...

— Что «но»?

— Ничего.

— Нет, ты сказал «но». Сказал? Сказал! Откуда у тебя такое расположение духа?

Все люди — люди. Это бесспорно. Бесспорно и то, что искусство обязано докопаться до каждого, дотронуться, отделить. Легко сказать! Люди ведь только притворяются, что до них докапываешься. И даже благодарят за это. Не верьте! Нет ничего более увертливого и невнятного, чем человек.

Иван Пырьев

Немало потолкавшись в художествах, я знаю, сколь много в искусстве людей, которые всю жизнь носят выбранную маску и играют роль, изученную до мелочей: весельчак, анекдотчик, простак, мудрец, остроранимый, восторженно-воспаленный.

Но человек интересен не тогда, когда он играет роль, а когда его самого можно сыграть.

Пырьева можно было сыграть. Он мог бы стать героем мелодрамы, комедии, фарса, трагедии, трагикомедии. Можно поставить кинокартину «Пырьев»; сочинить пьесу, написать роман.

Противоречия бороздили его. Он был разноцветен. Скандальным и ласковым, притихшим и оглушительным, бесстрашным и трусоватым. Смиренным, язвительным, властным, благостным, зычным. Порой достойным дружбы, любви, преданности, порой не достойным ничего. Из многих оттенков, полуоттенков, граней и миллиметров складывалось явление, носившее имя Пырьев. Иван Александрович Пырьев.

Но главным в этом растворе было все же неистовство. Неистовый в заведовании «Мосфильмом», буйный на съемочной площадке, яростный в работе с актерами, исступленный в игре в преферанс. Он играл в карты с постоянными партнерами

и был веселым, нежным и озорным, когда выигрывал. Но бесился, проигрывая. Он вообще ненавидел проигрывать. И не только в карты.

Да в общем-то он и не проигрывал в кино. С середины тридцатых годов Пырьев и его музкомедии гремели по всей стране. Он любим всеми, чьей любви добивались все. Популярность его была сокрушительна. Своими глазами я видел, как на пляже Рижского взморья, где он отдыхал, за ним и неизменной первой актрисой его кинолент шли толпы. Поклонники подвигались в благоговейном отдалении, и лишь порой из толпы доносился стон верности и восторга.

Он был знаменит, обласкан правительством и любим народом и мог бы оставаться таким до кончины, подобно другим таким же авторам лирических музкомедий. Но вдруг непредсказуемый поворот. От серенад к Достоевскому. Признаться, мало кому был понятен этот прыжок. Недоумевал и я. И только после того как посмотрел «Карамазовых», уяснил, что это вожделенный для каждого художника (перевалившего за полжизни) скачок к Себе.

Ведь все, что у Достоевского,— это он сам, Пырьев. И князь Мышкин, и Настасья Филипповна, и двуликая Грушенька, и Митя с его неоглядным разлетом. Да и старик Карамазов — пусть простится мне это — он. Все это он воссоздал подобно тому, как человек порой воссоздает себя самого в ночной тишине, наедине с собой.

Одним из первых Пырьев, былой одописец, выскользнул в недозволенное, к себе. И поэтому Карамазовы — лучшее, что он сделал в кинематографе.

И вот, вспоминая о Пырьеве, прихожу к чудаковатой истине: в кино надо создавать себя. Пусть в самом сумбурном, нетвердом, запрятанном, но себя. Странном, мерцающем, но о том, кто ты есть. Чем ты жив.

Но чем, однако, я жив?

Все смешалось во мне. То, что действительно я и что вбито в меня; что вправду чувствую и что предписано чувствовать; что люблю и что рекомендовано обожать. Как выбраться из такой микстуры?

Прожил, глядишь, сто лет, а все еще непонятно.

Мне кажется, что не совсем понятным было это и Пырьеву.

Порой восторги перед запрещенным объясняются не столько признанием его художественных достоинств, сколько сочувствием автору, как страстотерпцу.

Теперь, когда все вошло в берега, не сразу поймешь, во-первых, почему это было запрещено и, во-вторых, почему это казалось прекрасным.

Поселок. Лето, деревья. Лавочка возле дома. Закат. Двое на лавочке. Оба в том градусе подпития, который можно назвать философическим.

Первый. Гласность?

Второй. Да!

Первый. Значит, обо всем можно толковать?

Второй. Ишь, как ты текущий момент понимаешь!

Лето, деревья, лавочка возле дома.

— Социализм — это прекрасно! — сказал один из нас.— Это лучезарно. Это мечта человечества. Но почему, скажи мне, как только к извечным понятиям мы прибавляем слово социализм, так это извечное вдруг приобретает какую-то иную окраску.

— Например? — спросил другой.

— Социалистическая гласность,— загнул палец первый.— Социалистическая де-

мократия,— загнул он второй.— Социалистическая честность. Социалистический реализм, наконец.

— И что?

— Как — что? Ведь это нечто другое, чем просто гласность, честность и реализм.

— Э, парень! Если на все так нервничать, то скопытишься в одночас.

— Кончилось ее детородное время, а она все еще трепыхается.

А на Валааме, на пристани, я слышал такое:

— Слышь, не тарахти мне об империалистах. Я три раза был в Штатах. Люди как люди. Как мы. С ними можно и выпить, и поговорить. Плохо лишь, что они нашего языка не понимают.

Никто не откликнулся: теплоход дал второй гудок, все спешили к сходням.

— Я работал в искусстве, когда там была обязательной положительная система координат. Какие бы ни были ураганы — оптимизм должен был просвечиваться во всем. Даже на похоронах.

Однако действительность скупо выкраивала сырье на это. Приходилось придумывать. Подсочинять.

Легенда была обязательной в системе координат. Баллада об общенародном согласии. Задача кино сводилась к тому, чтобы не пропустить на экраны действительность. И наше кино не пропускало. А то, которое пропускало, не пропускали в кинозал.

И что же? Эпоха Сталина сделала свое пока слабо изученное дело. Сменилась самая аура русского искусства. Извечно человеколюбивая, прославленная своими терзаниями о человеке, совести, правде, душевной открытости, российская муза стала славить ненависть, подозрительность и вражду. Призывы к добру сменились призывами к уничтожению. Искусство восславило подозрительность, подлость, безжалостность и наушничество. И по законам сообщающихся сосудов все это тут же просачивалось в жизнь. В конторы, кухни, подъезды, коммуналки, троллейбусы. Перемалывался самый климат общественных отношений. Он стал жестоким, неприязненным, кляузным, ледяным.

И обоснованная тревога: не перемололся ли бесповоротно?

Вообразите, эту тираду я слышал на именинах.

— Ну что ж,— сказал лектор.— Это мы рассмотрели. А теперь давайте рассмотрим марксистский период истории России.

— Мы самые лучшие в мире читатели между строк.

Где я это слыхал? Не помню. Пожалуй, и это на именинах. Не слишком ли умственными стали именины?

— Да поймите же вы, наконец,— сказал Виноградов,— что Сталин был свойствен русскому человеку. Не надо было самому ничего ни думать, ни решать. Обо всем подумают и распорядятся, к тому же безоговорочно. Покуривай и исполняй. Мечта!

— Да, покурили полвека,— согласился Дыняев.

— Вот какой был Степан! Рубил все под корень, все было ему не по душе,— сказал Сутеев.— Говорил, что нужна еще одна партия, ругал Большой театр и Максима Горького, поносил Маяковского и хвалил Ахматову.

И представьте, не проиграл. Это подумать! Такое чутье!

Нефедов сказал:

— Я видел Россию по-всякому: под звон церковных колоколов и при разгроме дворянских поместий, у батьки Махно и на Кремлевских приемах, во время бомбежки и под пение соловьев. И что? Россия — это Россия. Ее можно назвать доброй и злой. И отходчивой и упрямой. И бесстрастной и исступленной.

— Как и все другое на свете,— заметил один из тех, кто слушал.

— Вообразите писателя, которому вдруг позволено все. Даже право замахнуться на власть. Ущипнуть, зацепить, поволочь. Разрешается даже написать, что проворовался министр Скрытых дел.

— Тут что-то не то,— возразил Фазанов.— Это, наверно, проворовался министр других дел. Только не Скрытых.

— Теперь, вспоминая застойные годы и свою юную душу,— сказал поэт Аким на своем юбилее,— я вижу, что это была горячая душа. Однако, оглядываясь назад, я вижу, что вслед за тем были годы ее отшлифовки. Приведения к гладкости. К Госстандарту. Я учился вгонять в ГОСТ любовь, мысли, патриотизм, вражду, похвалы и гражданский долг. Мне предписывалось следовать соцзаказу, и я ломал себе мозги и кости, топтал, уминал себя. То, что я писал в те годы, это, конечно, я, но после выездки и дрессировки.

Именинный обед. Сперва говорили о том, какой замечательный борщ приготовила хозяйка, потом, что вообще все идет к лучшему с продовольствием в Москве и в стране, потом о театрах, точней о том, какой невиданный вред нравственному уровню жизни принес сталинизм, потом еще раз о прекрасном борще, о министре Кузькове, который уволен на пенсию, о непорядках в очередях, о детях, школах, университетах; о новых веяниях в производственной жизни, о гласности, которая все изменит. Толковали о снежных заносах, модных моделях ботинок, парадоксах супружеской жизни, трудностях перестройки. О фальши, которая просочилась в быт, в оценку людей, в поведение наше в Отечестве и за границей. И о многом другом — всего не упомнить.

И под конец — опять о министре Кузькове.

На этом обед закончился.

— Вот я все слышу: «негативное», «негативное». Это по-каковски? Как понимать? Это хорошо или плохо?

Я не из тех, кто вправе сетовать на свои несчастья в киноискусстве. Я не стыжусь того, что сделал для экрана, а немалым горжусь. И все же хочу сказать: самое трудное на этом пути было не в том, чтобы придумать сюжет, проблему, найти персонажи, а в том, чтобы обойти начальственные заставы, смягчить их механизм заклинаниями и мольбами, вдохнуть в суждения Решающих лиц благосклон-

ность, а в фильм душу, мягкость и даже непредусмотренность.

Отпор следовал мгновенно. Все за пределами установленного тут же вколачивалось обратно. Окрестности были минированы, стояли противотанковые ежи. И все же кое-кому удавалось шмыгнуть между ними. Порой пробегал и я. Бежал, не оглядываясь, прижимая к груди самое дорогое. Случалось — сходило. Как? Не знаю.

Наш век был нелегким, но, к счастью, он был таким, где не все шло по-понятному. И объяснимому.

Я кое о чем написал в ту пору. И все же, конечно, не обо всем. Почему?

Ладно, скажу: не хватало духа. Мог жить и писать. Но не был в силах погибнуть за человека.

Экран привидений, порой замечательный. Вот пока все, что я могу сказать о советском кино.

Везде, говорят, нужно идти к реалиям. Что верно, то верно. Мы жили придуманной жизнью.

А не помогло ли придуманное построить все то, что построено? Без выдуманной жизни не на что было бы опереться.

Мы радуемся, что разрушены зоны неприкасаемости — люди, события, даты, которых касаться было запрещено. Так ли? Разрушены? А ну-ка, давайте прикинем! Для чистой совести.

Еще один разговор с Кузьмой.

Кузьма. Слышь?

Я. Что?

Кузьма. Все стронулось. Даже марксизм.

Я. Да что ты, как сатана, крутишься вокруг одного и того же.

Кузьма. Какая я сатана? Я Кузя Степаночкин из Пятихатки.

В лифте, скользящем вниз

— Фильмы, гражданка, надо смотреть по нескольку раз. Как перечитывают книги. По меньшей мере, два раза.

Гражданка. Да вы что?! Удавишься!

Чем человек талантливей, чем у него богаче воображение, тем он больше боится смерти. Лев Толстой боялся ее чрезвычайно.

— А Пушкин? Перед дуэлью?

— Поверьте, дрожал от страха.

Перед спектаклем режиссер говорил о величии русской интеллигенции. О ее самоотверженности и самопожертвовании. О великом ее служении народу. И о том, что именно об этом, трепещущем и рыдающем, он и поставил спектакль.

Но вот пошел спектакль — холод, серятина, скука, мерзнут руки и души. Почему так легко говорить об искусстве и так трудно коснуться искусством хотя бы складки на пиджаке?

— Я не герой. И все же, поразмыслив и повспоминав, я вижу, что в мое непростое время я поступился совестью не более десяти раз. Ну, двадцати пяти, согласен.

Я не могу добраться до сути той робости, которую испытываю каждый раз, когда говорю с начальством. Скованность, подчиненность. Заискиваю, вьюсь вьюном.

«Господи,— уже на лестнице, уходя, говорю я себе.— Что с тобой? Почему ты угодничаешь? Подлаживаешься? Ведь он же ничто! Разве можно сравнить твое Дело с тем, что стряпает он?

Вернись, говори с достоинством!»

Назавтра я возвращаюсь. И опять вьюсь вьюном.

Письмо в редакцию

Я послал вам рассказ о подлости, равнодушии и коварстве, и вы ответили мне, что много написано нынче рассказов на эти сюжеты и что надо теперь писать о светлом.

Через год я закончил и послал вам рассказ о светлом, и вы ответили мне, что теперь слишком много рассказов о светлом и что нужны рассказы темней. Именно этих рассказов, пишете вы, ждет читатель.

Что же мне делать, ответьте? Я не могу писать чаще, чем по рассказу в год!

Из всех перестроек, коловращений, советов и окриков в литературе я понял только одно: надо писать, как хочется. Однако о чем же мне хочется?

— Скажут: раздай заводы и земли частникам — с аплодисментами отдадут. Скажут: отберем все у частника — с аплодисментами отберут. Очень народ наш приветный.

— А мне, Аристарх Аристархович, безразлично, как режиссеру, где жизнь изучать — у себя на кухне или на металлургическом заводе. На кухне даже спокойней. Без грохота. Тихо, сосредоточенно. Не лезут в мозг пустяки. Гребешь под корень.

— Верно! На кухне гребешь под корень.

«У нас самый доверчивый в мире читатель!»

Хотите на спор — это сказал писатель. Писателям вечно мерещится, что читатели доверяют им. А те не верят уже даже их запятым. Читают потому, что уж если научился читать, то будешь читать до кончины. Веришь или не веришь.

Разительна наша влюбленность в цензуру. Едва она стала терпимей, чуть помягчала, ослабилась и даже как бы несколько растерялась, прозвучал многотысячный хор с требованием снова сделать ее активней. Пожестче. Придирчивей.

Привести в чувство и вернуть ей испытанный карандаш.

Поучительно, с каким пылом люди, столько лет пребывавшие в обмороке и только-только выпущенные на прогулку, рвутся назад, под замок. С каким восторгом встают на защиту запретов! Старых карцерных норм.

Откуда это? как? почему?

Свойственно ли это вообще человечеству? Или же это итог воспитания, пустившего корни далеко за пределы того, что можно было предвидеть и учесть?

Тут, чтобы разобраться, нужны мастера истории и искусств. Горы и горы книг.

— Так напиши хотя бы одну.

— Да написал бы. Но как это вдруг? Столько раз собирался, но черт его знает, с чего начать!

Это все бред, что старики умней нас,— сказал Владлен Клюев.— Совсем не умней. Все путают, толком не посоветуют, мечутся, как и мы. Возьмем моего отца. Говорит, что в жизни надо быть осторожней — вот и весь его ум. И для этого надо было прожить семь десятков?

— Эх, эх,— вздохнул Васька Сноб.— Мне бы сейчас шмат сала да пол-литрия православной!

— Хорошо жить, браток,— это не только хорошо есть и удобно спать. Это еще и весело жить, разнообразно, о многом раздумывать. Говорить то, что думаешь. Много ездить и видеть. Это еще и кипение, схватки.

— Ну, брат, наворочал ассортименту!

— Да поймите же вы, наконец, что наш сухомятный пуританизм есть выщелачивание порывов, страстей, темперамента, жажды спорить, иметь свое мнение. Однозначность в науке, в быту, в надеждах!

— Давай, давай!.. Ты, может, еще Учредиловку захотел!

— Не молоти! Что ты смыслишь в политике?!

— Да уж, конечно, я не Спиноза.

— Нам говорят: гласность, говори обо всем. А знаешь, чего я боюсь?

— Чего?

— Что нас так отдрессировали, что сколько ни просят нас говорить то, что думаем, мы говорим только то, что надо.

— А я, брат, уже и сам сбился с толку: что надо, а с чем можно и пообождать.

Нет, не устану я это повторять: неужто вы верите, что мое поколение не видело, не понимало всего того, о чем сейчас открыто пишут газеты?

Все видело и понимало! Но было смертельно и видеть, и понимать.

И что же? Другие нынче говорят правду. Другие искренни, задушевны, откровенны вместо нас. Другие пишут слова, которые застряли у нас в глотке.

Делать нечего! Мы столько всего испытали. Придется примириться и с этим.

Опыт служебной автобиографии

Я, Габрилович Евгений, родился на заре уходящего века в Воронеже, в семье аптекаря и в доме аптеки. Учился в Воронежском реальном училище, заполучив право носить мундир с золочеными пуговицами на темно-зеленом сукне. Воронеж я мало помню и все же, хоть мало помню, храню к нему острую нежность. Добрым, как родина, булыжным, как родина, остался во мне Воронеж.

Лет через десять после того, как я возник, мои родители перекочевали в Москву. С той поры я москвич. Учился в частной гимназии, потом в университете. Сделался сочинителем. И даже был принят в Союз писателей. Стал законной частью интеллигенции.

В годы, когда я работал в кино, политика была триумфатором. Она руководила законами, поэмами, совестью и оркестрами, определяя границы мысли, ведала песнями и медициной. Управляла моралью и юбилейными торжествами. Не было ничего дальновидней, мудрей и милостивей Государства. И искусство назначено было это внушать. А кино, как самое массовое из искусств, особенно.

И кино внушало.

Оно говорило о многом, но главное состояло в том, что нет ничего безошибочней, мудрей, задушевней Власти. Менялись руководители, но новые были такими же безошибочными. Так было, когда я был юн, созрел, женился, глядишь — пошли внуки. И только теперь, отскакав, после всех хороводов, я понял, что Государство — феномен достаточно пестрый. Есть в Государстве геройство и подвиг, но есть сухомятина, фанаберия, департаменты, тюрьмы и взятки. Все есть — в этом суть. Как и в том, что власть — это не только победы — под этой кроной жует свою травку и дышит и прыгает неприметный будничный человек.

Поразительно, сколько лет наше искусство в своих восторгах перед Государством скользило поверх этого человека. Топтался вспотевший хор однородных, вросших людских структур и опломбированных истин: о том, что жить хорошо, что люди (за вычетом негодяев) добросердечны, что все идет к лучшему.

Наш экран был нашпигован вымыслами. Ритуальным для каждой картины было сказание о том, что наша жизнь удивительна, что все в ней чудесно или на подступах к чудесам — осталось совсем немного. Ну, братцы, натужьтесь, нажмем, затягивай песню! И надсаживались, и пели песни, но экран оставался мертвым. В нем было все, что составляет кинокартину, кроме огня. А без него (как это ни невероятно) не вытанцовывается искусство.

Я хотел доказать, что кино — это не только стрельба, шпионы, штыки и взмыленные погони, но все самое острое и близкое человеку. Все затаенное и неслышное, что живет в нем. Доказать, что кинодраматургия, подобно книге, не знает предела возможного.

Я старался писать сценарии, вкладывая в них все самое мне дорогое — и тех, кто жил в мое время, и все, что шумело, трудилось, надеялось, рождалось и помирало вокруг, и все, что было так близко, так рядом и оказалось Историей. Я писал без всяких поблажек на то, что это всего лишь киносценарий, не поступаясь ничем, что считал непременным в искусстве. Нет, именно на самостоятельное искусство и был нацелен мой труд, на то, что сценарий — это законная область высокого писательского существования, живущая независимо от кинокартины, подарившей ей экранную жизнь.

Мои книги печатались, сценарии ставились. Были землетрясения, был и успех.

Однако с годами я стал замечать, что в недрах моих сложилась некая упорядоченность. Порядок симпатий, вкусов, гнева и аппетита, устраивавший всех.

Сперва это крепко меня огорчило, а потом я решил: вот он, подарок судьбы, сюжет кинокартины о схватке старого человека со своей упорядоченностью, ненавидимой им и восхваляемой всеми. О том, как после тщетных усилий сбросить ее с себя, он понимает, что именно в ней, в плешивой налаженности, в седой безобидности и скрыт хитрый смысл того, что есть жизнь.

Я начал писать об этом, да так и не написал. Не желаю я этого смысла!

Мой век уплыл, прихватив с собой все, что я знал. Теперь ничего не знаю. Нужен ли я? Дорог кому-нибудь? Близок? Сделал ли что-нибудь?

Вот кардинальный вопрос. Для меня.

А значит, для всех с внеслужебными автобиографиями.

Э. Севела

Остановите самолет — я слезу!

Над Атлантическим океаном.
Высота — 30 600 футов

А теперь приготовьтесь выслушать печальную историю, хотя поначалу она вам и покажется смешной. Как говорят литературные критики,— а я их в Москве почти всех знал даже не в лицо, а в макушку, потому что, как вы сами догадались, они были моими клиентами,— это будет смех сквозь слезы.

Жил-был в Москве один журналист по имени Матвей. Фамилию не будем трогать, кое-кто может обидеться. Был этот Матвей журналистом довольно известным, не без искры таланта, как говорят в литературных кругах. Но что касается принципов, то он об этом деле понятия не имел. Писал о чем угодно, врал как сивый мерин, а так как метод социалистического реализма подобного не воспрещает, а наоборот, даже поощряет, то наш Матвей всегда попадал в точку. Отхватывал солидные гонорары, толкался в Доме журналистов, в ресторане был свой со всеми, даже с поварами. Поэтому и со мной был в самых приятельских отношениях: как же — модный парикмахер, стрижет всю элиту, нельзя выпасть из обоймы.

Одним словом, пустой человек. Нуль. Врет в газетах, врет в жизни. Берет взаймы, забывает вернуть. Со всеми знаком, но никто с ним не дружит. Он вам зла не сделает, но и на добро не способен. Как мотылек. Порхает, порхает по жизни и не оставляет после себя ничего.

Конечно, когда евреи в Москве посходили с ума и эпидемия сионизма стала набирать силу, такие, как Матвей, поначалу даже ничего не заметили, а когда и до них дошло, стали показывать властям свою преданность. Как клоуны в цирке. К своим прежним приятелям, помеченным знаком сионизма, они не только перестали ходить, звонить по телефону боялись.

Даже меня, парикмахера, с которым знакомство самое шапочное, стали избегать, как огня. Я еще работал, но Матвей у меня больше не стригся. А однажды, завидев на улице, перебежал на другую сторону, да с такой поспешностью, что чуть под троллейбус не угодил.

Трусливое существо. Из тех, кого в детстве мальчишки бьют просто так, на всякий случай, в армии им по ночам мочатся под одеяло солдаты, а в тюрьме уголовники загоняют их под нары.

Я уже уехал из Москвы, отмучился в Израиле, сижу в Риме, дожидаюсь американ-

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1989, № 7, 8.

ской визы. Читаю газету — глазам не верю. Этот самый Матвей расписан как крупный сионист, борец за право выезда евреев в Израиль. Его в Москве преследуют власти. Уже в Америке и Англии созданы группы по борьбе за освобождение нашего Матвея из лап Кремля.

Сначала подумал — газетная брехня, напутал чего-то иностранный корреспондент в Москве. Они ведь там тоже дрожат от страха. Но нет. В других газетах печатают интервью с ним. Наш Матвей выступает от имени советских евреев, разоблачает советские власти, призывает мировую общественность. Короче говоря, крупный борец, пламенный сионист.

Ну, думаю, или я сумасшедший, или весь мир сошел с ума. А тут подваливает из Москвы новая партия евреев, среди них немало моих бывших клиентов, и я между делом навожу справки: мол, что за чудо произошло с Матвеем, почему это мы, его современники, проглядели такого национального героя и сионистского пророка. И все, знаете ли, посмеиваются, и из их ядовитых реплик я воссоздаю примерно такую картину.

Матвей, как человек легкомысленный, долго не мог понять, почему все евреи сошли с ума, что их тянет от обеспеченной жизни в неведомый Израиль. Почему даже такие, на кого Матвей всегда смотрел снизу вверх: известные писатели, артисты, режиссеры, то есть люди, у которых было все, кроме птичьего молока, и те бегут, мчатся в Израиль. Значит, сообразил Матвей, там, в Израиле, их ждет положение получше прежнего. Струхнул он, что опоздает — все разберут, расхватают, пока он соберется ехать. И, умирая от страха, подал заявление в ОВИР. Матвея, конечно, турнули из всех редакций. Но у него деньжата водились, и он не тужил. Ждет разрешения на выезд. Стал толкаться среди евреев, ездить в аэропорт провожать счастливчиков.

ОВИР отказал Матвею в визе. Почему? А разве кто-нибудь знает, какая логика у ОВИРа? Отказали — и всё. Как говорится, без комментариев. Бедный Матвей ушел из ОВИРа с полными штанами. Идет, мажет сопли по щекам. Навстречу — иностранный корреспондент, знакомый по Дому журналистов. Расспросил он Матвея и тиснул про него статью на Западе. С того и началось.

Матвей стал знаменит. Ему звонили из Нью-Йорка и Лондона видные евреи, депутаты парламента, самые знаменитые журналисты. Подбадривали его, говорили, что гордятся им, что луч свободы проникнет и в его темницу. И все в таком же роде.

У Матвея голова закружилась. Он поверил.

А тут еще советские власти у него телефон отключили. В мире начались протесты. Портреты Матвея на страницах газет.

Короче, когда ему, наконец, дали визу, Матвей окончательно потерял остатки разума и решил, что весь мир только и думает, как бы заключить его в свои объятия.

В Израиль он не поехал. Не тот масштаб. Подавай ему Америку, всю планету.

В Нью-Йорке не было ни оркестров, ни толп репортеров. Никто не пришел встречать Матвея. Запихнули его с другими эмигрантами во вшивую гостиницу с тучами тараканов, сунули в зубы сотню долларов на пропитание и забыли.

Матвей обалдел. Он — туда, он — сюда. К сенаторам, к журналистам, к миллионерам. Как же так? Вы что, меня не узнаете? Это я — великий сионист Матвей!

Они от него — врассыпную. А когда он особенно надоедал, объясняли, что сионисту самое подходящее место в Сионе, а не в Бруклине и что он никого не осчастливил, приехав в Америку.

Я его встретил однажды, зачумленного, как будто он дубиной по голове схлопотал. Разговаривать со мной не стал. С такими, говорит, не общаемся. Только на уровне сената Соединенных Штатов Америки. А вы все — мелкая сошка.

У меня — глаз наметанный: сходит с ума, абсолютный вывих, и добром не кончит. Стало жаль мне его, хочу помочь, все же человек, живое существо. А он на меня посмотрел с презрением и ушел, руки не подав.

Дальше стало совсем плохо. Куда бы он ни лез — от него шарахались, как от больного. Он впал в нищету. Американскую. Когда в витринах густо, в карманах пусто. Тут он вспомнил, что есть у него в Америке дядя, держит лавочку в штате Нью-Джерси. Сунулся Матвей к нему. Просить помощи гордость не позволяет, как-никак — национальный герой. А дядя сам не из догадливых, цента не дал. Только подарил фотокарточку покойного дедушки, и Матвей в сердцах выбросил ее из окна автобуса, когда ехал с пустым кошельком обратно в Нью-Йорк. Он содрогался, встречая еврейские лица на улицах. Все это были отныне его личные враги, ничтожества, предавшие своего героя и, конечно, недостойные его.

В Москве Матвей не отличался большим умом, но здоровья был отменного. Дуб, не человек. В Нью-Йорке он рухнул, как подкошенный. Свалился на улице и мгновенно скончался от разрыва сердца.

В жизни все перемешано: и комедия, и трагедия.

Я был на его похоронах.

Хоронили Матвея в маленьком городке штата Нью-Джерси, где держал лавочку его дядя. Вся местная община из уважения к дяде собралась в похоронном доме, чтобы почтить память несчастного еврейского эмигранта из России.

Матвей лежал в дорогом дубовом гробу с шестиконечной звездой, вырезанной на крышке. Дядя не поскупился. Похороны, если верить его словам, обошлись ему в пять тысяч долларов. И местный раввин закатил речь, от которой у меня защемило сердце. Ведь я был единственным в этой толпе скучных американских евреев, кто знал покойного при жизни, кто держал его живую глупую голову в своих руках, стараясь придать ей с помощью ножниц приемлемый вид.

Раввин, называя его не Матвеем, а на английский манер Мэтью, воздал ему все почести, которых он ждал, но так и не дождался от мирового еврейства при жизни. Раввин пропел ему оду, гимн, панегирик. Назвал его величайшим сионистом, крупнейшим борцом за человеческие права, талантливейшим журналистом, героическим сыном нашего народа, выдающейся личностью, бесстрашным героем.

И толпа американских евреев плакала. Не очень бурно, чуть-чуть, чтоб не поплыла краска на ресницах и не нарушилось пищеварение. Время было предобеденное.

Раввин вошел в раж и все больше распалялся, и мне казалось, что Матвей сейчас выскочит из гроба и благодарно повиснет на его шее.

Бог, ты мой, думал я. Услышь Матвей при жизни эти слова, он бы никогда не умер. И подари ему дядя из Нью-Джерси эти пять тысяч долларов, во что обошлись его похороны, он бы не впал в отчаяние, приведшее его к разрыву сердца.

Его похоронили на маленьком еврейском кладбище, на участке, который дядя заблаговременно купил для себя, но по-родственному потеснился, уступив племяннику место в ногах своей будущей могилы. Негры-служители на ремнях спустили гроб в чужую яму и потом засыпали его чужой землей.

Над Атлантическим океаном.
Высота — 30 600 футов

Я откровенно скажу, здесь не собрание, нас никто не слушает и даже не подслушивает, можно не кривить душой: я не идеалист и не борец. И попросите вы меня добровольно пойти умереть за общее благо, за светлое будущее, за мир во всем мире, я вам отвечу: извините, нема дурных, поищите кого-нибудь другого. Не хочу, не надо, дайте мне спокойно умереть своей смертью, в моей кровати.

Самому красивому и пышному некрологу в газете, начинающемуся словами: «Он пал на боевом посту...»,— я предпочел бы что-нибудь попроще, вроде:

«Нелепый случай вырвал из наших рядов...», или «Тихо скончался наш незабвенный...», или даже «Коллектив парикмахерской треста бытового обслуживания выражает глубокое соболезнование...»

Я не хочу, чтоб над моей могилой давали прощальный салют ружейными залпами и чтоб, как говорится, к ней не заросла народная тропа. Не надо! Ради Бога! Дайте мне зарыться поглубже в мою могилу и не слышать, и не видеть, как сходит с ума этот полоумный мир. Я хочу, наконец, отдохнуть и успокоиться и угостить собой червей, которые, как и все живое, нуждаются в питании,— если они, конечно, не антисемиты и не побрезгуют моим еврейским происхождением.

И еще одного хотел бы я после своей смерти, если кто-нибудь посчитается с последним пожеланием усопшего: чтоб неизвестные хулиганы не надругались над могилой, как это в последнее время часто случается, и чтоб горсовет не увез надгробный камень под фундамент для детского сада.

Уважьте бренные останки, потому что при жизни покойного не слишком баловали вниманием и заботой.

Следовательно, я не идеалист и не герой, и, пожалуйста, принимайте меня таким, какой я есть. При моем росте смешно лезть в герои. Даже амбразуру дзота не закроешь своей грудью по той причине, что не дотянешься. Женщин моего роста называют миниатюрными, а мужчин... Ладно, замнем для ясности.

В войну я немало натерпелся из-за своего роста. Я всегда шагал замыкающим в строю — ниже меня не было курсанта в Курганском офицерском пехотном училище. Шинель у меня волоклась по земле, я сам наступал на свои полы и падал — обмундирование было стандартное, и под рост не подгоняли.

В училище ставили любительские спектакли на патриотические темы. В одной пьесе по ходу действия нужен был мальчик-подросток лет тринадцати, и я его играл. А моего папу играл другой курсант, Ваня Фоняков, который был на два месяца моложе меня, но вдвое шире и выше. И при этом я уже брился, а у Вани еле пробивался светлый пушок.

В этой пьесе была трогательная сцена: я провожал своего папу, Ваню Фонякова, на фронт. Он, как перышко, вскидывал меня на свои аршинные плечи и бегал со мной по сцене, а я тоненьким детским голоском пищал:

— Папуля, убей немца! А Гитлера привези живым, мы его в клетку посадим!

Мой папуля, то есть Ваня Фоняков, отвечал ломающимся басом:

— Будет сделано, сынок! Разотрем фашистов в порошок!

Публика визжала и плакала от восторга, потому что была нетребовательной и благодарной. Состояла эта публика из наших курсантов и их дульциней из вольнонаемной обслуги.

На Ване Фонякове я остановлюсь подробнее. Это не был гигант мысли. Отнюдь! Он был классический дуб: по всем дисциплинам — общеобразовательным и даже армейским — учился из рук вон плохо и неделями не вылезал из-под ареста то за драку на городской танцплощадке, то за пронос спиртного на территорию училища. Его даже не хотели аттестовать ванькой-взводным, то есть младшим лейтенантом, но я помог своему папуле на экзаменах. Написал два сочинения — одно за Ваню и по его просьбе вставил четыре грамматические ошибки, чтоб не обнаружили подлога. Ваня получил младшего лейтенанта и с первой оказией отправился на фронт.

Зато на фронте он из всего нашего выпуска достиг самых высоких чинов. Вы знаете, кто сейчас Ваня? То есть Иван Александрович Фоняков? Генерал-лейтенант!

У нас с ним произошла встреча — как это называется? — встреча боевых друзей! Много лет спустя. Совсем недавно. Перед моим отъездом из России. Вы сейчас получите пару веселых минут.

До этого мы друг друга в глаза не видели и, честно говоря, не очень интересо-

вались. Потому что где парикмахер Аркаша Рубинчик, а где генерал-лейтенант Иван Александрович Фоняков?

Надо же было такому случиться, чтоб генерал Фоняков остановился именно в нашей гостинице и спустился в парикмахерскую побриться именно в мою смену и из восьми кресел сел не в какое-нибудь, а в мое.

Прошло почти тридцать лет, изменился я, изменился он. Сидит в моем кресле толстый генерал, весь в золоте и с рожей запойного пьяницы. Я таких брил на моем веку сотни. Все на одно лицо. Как будто их одна мама родила и одинаковые цацки на грудь повесила.

Я же хоть и не подрос за те годы, но в белом халате да еще с изувеченным черепом не очень смахивал на того курсанта Курганского пехотного училища, который всегда замыкал колонну на занятиях по строевой подготовке.

Намылил я его багровые щеки, поднял бритву, беру двумя пальцами за кончик красного носа, и тут, как пишут в романах, наши взгляды встретились.

— Аркашка! — издал он не то стон, не то вопль, и мыльная пена запузырилась на его губах.

— Ваня,— тихо сказал я, уронил бритву на пол, и слезы брызнули у меня из глаз. Я заплакал, как тот мальчик в любительском спектакле, провожавший папу на фронт.

— Аркашка! Друг! — генерал сорвал с себя простыню и, как был в мыле, выскочил из кресла, схватил меня в охапку, стал мотать по всей парикмахерской, потом с медвежьей силой прижал мою голову к своей груди, и я больно порезал лоб и нос об его ордена и медали.

— Кончай ночевать! — скомандовал генерал.— Закрывай контору!

И всех, кто был в парикмахерской,— и подмастерьев, и клиентов — гурьбой повел в ресторан за свой счет, чтоб отметить встречу боевых друзей. В ресторан набилось человек пятьдесят, половина совсем чужих — увязались за нами по пути.

Ну, и дали мы дрозда! Дым коромыслом! Люстры звенели!

Генерал толкнул речь в мою честь, а я сижу как именинник, весь в крови от объятий с его медалями, и наша маникюрша Зина салфетками стирает с меня эту кровь.

— Однажды он спас меня,— со слезами сказал генерал Фоняков, и все дармоеды, жравшие и пившие за его счет, загудели:

— Аркадий Рубинчик спас генералу жизнь на фронте. Вы слышали? Это наш человек! За русское боевое товарищество! За наших славных воинов!

Ваня, конечно, имел в виду сочинение с четырьмя ошибками, которое я ему написал и спас будущего героя от провала на экзаменах.

Но нахлебники жаждали подвигов.

Единственное, что они сполна получили, кроме коньяка и жратвы, было незабываемое зрелище. Такое увидишь не каждый день.

В полночь в самом центре Москвы, в непосредственной близости от Кремля, по улице Горького, где полно иностранцев и стукачей, расталкивая прохожих и останавливая автомобили, несся огромный русский генерал при всех регалиях с маленьким окровавленным евреем на плечах и вопил, как резаный:

— Будет сделано, сынок! Разотрем фашистов в порошок!

Я много не пью и рассудка не лишился, сидя на генеральских погонах, только по фронтовой дружбе подкидывал реплики, стараясь не слишком кричать:

— Папуля, убей немца! А Гитлера привези живым, мы его в клетку посадим!

Один свидетель потом в милиции утверждал, что я еще провозглашал сионистские лозунги, вроде: «Отпусти народ мой» и насчет исторической родины. Но из уважения к генеральскому званию в протокол это не вписали, а, слегка пожурив нас, отпустили, то есть отвезли в гостиницу, где мы проспали в обнимку почти сутки,

и я еле остался жив, потому что генерал своей тушей чуть не придушил меня, как котенка.

У меня нет претензий к моему росту. Он мне, можно сказать, жизнь спас. Вы будете смеяться, но это так. И если бы не мой маленький рост, мы бы с вами сейчас не беседовали в этом прекрасном самолете и я бы не имел удовольствия общаться с таким чутким собеседником. Чего греха таить, в наше время найти человека, который слушает и не перебивает и не лезет со своими историями в самом интересном месте рассказа,— это подарок судьбы.

Как вам уже известно, все мои университеты — ускоренный выпуск офицерского пехотного училища. Средняя школа плюс год усиленной строевой подготовки. На втором году войны, в самое нехорошее время нашего отступления, меня аттестовали младшим лейтенантом, подогнали под мой рост офицерское обмундирование, отыскали сапоги детского размера — и я загремел на фронт командиром пехотного взвода.

На какой фронт? Хуже не придумаешь. Волховский фронт. Гиблое место. Болота, леса. Убыль живого состава — самая высокая по всей Красной Армии.

Прибыл я на место, и старшина повел меня по ходу сообщения в расположение взвода. До взвода я так и не дошел и до сих пор не знаю, кем мне предстояло командовать.

Мы шли по глубокой траншее, где по колено стояла гнилая вода, а из нее торчали пустые патронные ящики. Мы прыгали по этим ящикам, стараясь не провалиться. Старшина согнувшись я — в полный рост. Мне хватало глубины.

Старшина же тем временем вводит меня в курс дела. Вы, говорит, товарищ младший лейтенант, из окопа не высовывайтесь. Тут кругом снайперы.

Ни для кого не секрет, что евреи совсем не страдают отсутствием любопытства. Стоило старшине упомянуть про снайперов, как я тут же спросил:

— Где снайперы?

И, вскочив на высокий ящик, выглянул из окопа. И это было последнее, что я сделал на фронте.

Снайпер угодил мне в лоб чуть по касательной и снес краешек черепной кости над бровью.

Больше я на фронт уже не попал. Был зачислен в инвалиды второй группы. И, как видите, жив. Так чему же я обязан своим спасением? Маленькому росту и чуть-чуть еврейскому любопытству. Иногда это совсем уж не такая плохая вещь.

Над Атлантическим океаном.
Высота — 30 600 футов

Как разрешить ближневосточный конфликт? Как примирить арабов и евреев? Вы знаете как? Кто-нибудь знает?

Можно с ума сойти, когда каждый день об одном и том же пишут все газеты, кричит радио, да и в телевизор заглянешь — не станет легче. Будь я не евреем, я бы только за то, что они отнимают у меня столько времени, не дают спокойно жить на земле, возненавидел бы лютой ненавистью и арабов, и евреев и пожелал бы им вместе провалиться — с глаз долой!

Дипломаты уже много лет на этом деле имеют свой кусок хлеба. Громыко и Киссинджер когда-нибудь выколют друг другу глаза. Америка с одной стороны, а Советский Союз — с другой всаживают в это проклятое Богом место, как в бездонную бочку, миллиарды денег и черт знает сколько оружия. Все, кто только может, подливают масла в огонь. А решением проблемы и не пахнет, и каждый, как цыганка, гадает, что произойдет там в ближайшее время. И если вспыхнет война, то когда?

И если вмешаются великие державы, то будет ли третья мировая война? А если будет, то применят ли атомное оружие и взорвут к чертовой бабушке весь земной шар, совершенно забыв, что все началось из-за того, что какие-то арабы и какие-то евреи не могли поделить маленькую Палестину?

Я не дипломат. Я не Киссинджер и тем более не Громыко. Я — простой человек, и мое имя Аркадий Рубинчик ровным счетом ничего не говорит мировому общественному мнению.

А зря.

Под моим продырявленным немецкой пулей черепом залегают не совсем уж прямые извилины, и по ним, если нет других забот, пробегают иногда довольно интересные мысли. Потому что я — наблюдательный. У меня острый глаз. И это отмечали не раз еще в Москве мои постоянные клиенты из «дворянского гнезда» — писатели и художники, которых в СССР совсем не зря называют инженерами человеческих душ.

Дипломаты сидят за круглыми столами, смотрят друг на друга и, кроме очков и лысин, ничего не видят. Я же хожу по земле и, если меня ничто не отвлекает, наблюдаю жизнь. И должен вам заметить, делаю порой весьма любопытные наблюдения.

Конечно, я не могу сказать, что я знаю, как разрешить ближневосточный конфликт. Но, живя в Израиле, правда, не очень долго, я кое-что успел заметить, и это наводит меня на размышления.

Вот вам две сценки, которые я видел собственными глазами. В обоих случаях были и евреи, и арабы, и никакого конфликта я не обнаружил, а скорее всего наоборот. Поэтому не поленитесь выслушать. Заодно это обогатит ваши знания о жизни в такой ни на что не похожей стране, как Израиль.

Представьте себе на минуточку Иерусалим — город, который весь построен из желтоватого камня и поэтому при определенном освещении кажется золотым. Из этого камня продолжают строить и сейчас, и арабы в своих белых платочках с черными жгутами на голове таскают обтесанный песчаник и складывают стены все новых и новых домов. Потому что Израиль живет надеждой: понемногу все евреи съедутся сюда и понадобится множество квартир. Поэтому арабы строят, а евреи не спешат ехать, и тысячи готовых квартир стоят пустыми.

Но разговор сейчас не об этом.

Арабы работают вручную, самым примитивным образом. Песок таскают в брезентовых ведрах, камень — на собственном горбу. Движутся медленно, как сонные мухи. Командует ими еврей. Сабра. Десятник, очевидно. Молодой, в шортах и сандалиях. Волосатые ноги, волосатая грудь. Выражение лица — никакого.

Сабра — это бывший еврей. Точнее, человек, родившийся от евреев, приехавших в Палестину. От нормального еврея он отличается полным отсутствием еврейских качеств. Как-то: чувства юмора, мягкости, сентиментальности, живости ума. Что же он приобрел взамен этих качеств, знают только еврейский Бог и отдел пропаганды бессменно правящей партии МАПАЙ.

На стройку приехал грузовик-самосвал точно с таким же саброй за рулем. Как будто оба отштампованы на одном конвейере. Грузовик привез песок для бетономешалки и высыпал целую гору не в том месте, которое облюбовал для него сабра-десятник.

Оба сабры — шофер и десятник — стали выяснять отношения. В отличие от евреев, им не понадобилось долгих предварительных пререканий, чтоб взалкать крови. Обменявшись парой слов, они ринулись, как бизоны, друг на друга. Один — схватив тяжелый молот, коим арабы дробили камень, другой — подняв увесистую глыбу желтого песчаника, коим облицован наш золотой Иерусалим.

Еще миг — и треснут черепа, и хлынет фонтаном кровь. Еврейская кровь! Драгоценная, хотя бы потому, что ее так мало осталось на этой земле.

И тут на обоих сабр прыгнула и повисла на плечах и руках целая куча арабов. В своих белых платочках с черными жгутами, в рваных, до земли, хламидах. Повисли, загалдели по-арабски, хором, наперебой, как стая птиц. Я не знаю арабского, но по голосам понял, что эти арабы умоляли двух очумевших евреев не драться и не проливать крови. Еврейской крови, которой так мало осталось.

Они развели евреев в разные стороны, своими спинами отгородили друг от друга, уговорами и ласковыми прикосновениями рук остудили вспышку гнева.

Конфликт был исчерпан. И мне в этот момент очень остро захотелось вы знаете, чего? Чтобы Киссинджер и Громыко сидели на моем месте и все это видели. Мне было бы очень любопытно спросить потом их мнение.

Другой случай.

Стена плача, как известно, еврейская святыня, и я, упаси Бог, не собираюсь смеяться или кощунствовать над этим. Потому что я уважаю чувства верующих, какому бы Богу они ни молились, и тем более когда речь заходит о евреях.

Стена плача, насколько мне известно, это все, что осталось от разрушенного две тысячи лет назад храма Соломона. Я могу себе представить, какой это был грандиозный храм, если только уцелевшая часть — высотой в пять человеческих ростов и выложена из обтесанных, конечно, вручную базальтовых глыб, каждая из которых весит не одну тонну.

Тысячи лет лежат эти камни друг на друге, без цемента, скрепленные своей тяжестью, и тысячи лет евреи тянутся сюда и самозабвенно молятся, изливая Богу все, что накопилось на душе. А так как веселого у евреев испокон веков было мало что вспомнить, то отсюда и понятно, почему эти камни назвали Стеной плача.

Евреи — народ поголовно грамотный, и поэтому разговаривают с Богом не только устно, но и письменно. Мужчины и особенно женщины излагают в письменном виде свои заботы и огорчения, свои скромные житейские просьбы и, аккуратно сложив записочку вчетверо, приносят к Стене и засовывают в щели между древними глыбами. Считается, что так ближе к Богу, вернее дойдет до него.

Каждый день сотни, тысячи таких записок пропихивают кончиками пальцев в священные щели евреи со всего света. Годами. Десятилетиями. И я как-то не задумывался, какой умопомрачительной емкости должны быть эти щели, куда запихиваются тонны бумаги, и всегда остается свободное место для новых записок.

Однажды лунной ночью я гулял по Старому городу, пустынному и от этого совсем похожему на волшебные декорации к «Тысяче и одной ночи». На запутанных кривых улочках встречались порой лишь военные патрули: медленно бредущие израильские парни с автоматами на ремне, тоже очарованные таинственным дыханием древности.

Я вышел к Стене плача. Только тяжелые камни громоздились высоко к небу, к двурогому месяцу, и их шершавые тесаные бока золотились в лунном свете.

На меня снизошло просветление. На какой-то миг в моей безбожной душе шевельнулось некое подобие религиозного чувства. Я мысленно увидел своих далеких предков, как они без всяких машин укладывали многотонные глыбы и возвели здесь прекрасный храм, равного которому не было до него и после.

Я стоял и размышлял, растроганный почти до слез, и поэтому не сразу заметил людей, направлявшихся к Стене. Это были арабы, судя по платочкам на головах. В руках они держали длинные железные прутья и, подойдя к Стене, рассыпались вдоль нее и со скрежетом стали шуровать этими прутьями между древними камнями. Сотни белых мотыльков вспорхнули с камней и замелькали в лунном свете. Они летали, кружились, подхваченные холодным горным ветерком, дующим здесь ночами. Новые и новые горсти белых хлопьев извлекались, выдергивались из каменных щелей железными прутьями, и скоро все пространство перед Стеной

напоминало снегопад, а еще вернее — еврейский погром, когда в воздухе носится пух из вспоротых перин.

Но мой ужас быстро улетучился, как только я сообразил, что это не пух летит, а записки, засунутые евреями между камнями в надежде вернее достичь божьего слуха. Арабы с крючьями были рабочие Иерусалимского муниципалитета и совершали свою еженощную работу: очищали Стену, выковыривали из щелей бумажки. Чтоб назавтра тысячи других евреев нашли свободное место в камнях, куда можно сунуть заветное послание.

Извлеченные из Стены бумажки стаями веселых мотыльков кружились и плясали над моей головой, и холодное дыханье Иудейских гор поднимало их все выше, и выше, пока они не таяли в лунном свете. И казалось, что небо поглощает их, что они действительно уходят туда, куда посылали их евреи.

Я уже не злился на арабов за кощунственное вторжение в сказку. Они сами вошли в нее, как волшебники, как добрые гномы, чтоб помочь еврейским мольбам и просьбам добраться туда, куда следует.

Это была идиллия. И я с болью в душе подумал: почему жизнь так не похожа на сказку.

Почему ближневосточный конфликт пытаются решить в Нью-Йорке и Женеве, а не догадаются расставить столы мирной конференции на площади перед этой Стеной, и чтоб все делегаты увидели евреев и евреек, сующих записки в щели, и ночной дозор арабов, возносящих эти записки к Богу.

Над Атлантическим океаном.
Высота — 30 600 футов

Россия... Родина... Родимая сторонка...

Если верить книгам и кино, то русский человек, или, вернее, советский человек, где-нибудь на чужбине в ужасной тоске или на смертном ложе в последний сознательный миг непременно увидит белые березки, качающиеся на ветру, и это ему напомнит обожаемую родину.

Я еще не умирал всерьез и ни один миг не посчитал за последний, поэтому предсмертных воспоминаний у меня нет. Но я не раз, а очень даже часто болел ностальгией, тоской по родине, страдал, как одержимый, и много раз мысленно возвращался домой.

Вы думаете, в таких случаях перед моим умственным взором проплывали в хороводе белые березки? Поверьте мне, ни разу. Ни березы, ни осины, ни даже чахлые зеленые насаждения на проспекте Мира в Москве.

Для меня символ России был в другом, и этот символ каждый раз и очень отчетливо всплывал в моей памяти в натуральном объеме и даже сохраняя свой кирпичный цвет лица. Через ностальгическую муть пробивалось и возникало, как образ родины, одно и то же видение: лицо парторга нашего треста обслуживания Капитолины Андреевны — с выщипанными бровями и маленькими поросячьими глазками. С двумя подбородками (сейчас, надеюсь, появился и третий). С дешевыми чешскими клипсами в ушах.

Добрейшая Капитолина Андреевна. Матушка-заступница, но и строго взыскущая с нерадивых. Бог московских парикмахеров. Вернее, богиня. Простая русская баба, имевшая несчастье пойти на выдвижение и потому оставшаяся соломенной вдовой. Муж от нее сбежал, по слухам, не выдержав начальственных ноток в ее голосе и казенных цитат, почерпнутых из партийных газет, которые полностью заменили ей русский язык. Тот самый великий и могучий, который, по меткому наблюдению одного классика, совмещает в себе и прелесть гишпанского, и крепость немецкого,

и певучесть итальянского, и даже кое-что из языка идиш. Последнего, кажется, классик не учел.

У меня нет оснований жаловаться на Капитолину Андреевну. Я не имею к ней претензий. Наоборот. Если я столько лет работал в такой привилегированной парикмахерской в самом центре Москвы и не потерял своего места при самых страшных кампаниях по выявлению безродных космополитов, ротозеев, низкопоклонников перед Западом, то это только благодаря заботе Капитолины Андреевны, благодаря любящему глазу, который она положила на меня. Глазу, конечно, отнюдь не материнскому.

У Капитолины Андреевны была слабость. По торжественным дням — Первого мая, Седьмого ноября, в Женский день и в День Парижской коммуны — на вечера нашего треста приглашались все парикмахеры и парикмахерши без своих половин, то есть без жен и мужей, потому что Капитолина Андреевна ведь тоже приходила одна. После третьей, а иногда четвертой рюмки она непременно пускала слезу и, громко всхлипывая, сокрушалась, что Сталина больше нет, а труп любимого вождя и корифея выброшен из Мавзолея, и от этого все неполадки в стране, неуважение к начальству и отсутствие трудовой дисциплины.

Парикмахеры и парикмахерши, тоже ведь после третьей рюмки, утешали Капитолину Андреевну, обмахивали салфетками ее зареванное доброе лицо и клялись крепить трудовую дисциплину и не подводить своего парторга в социалистическом соревновании предприятий общественного обслуживания.

После пятой рюмки в ее глазах появлялся хищный блеск. Я сразу съеживался и с надеждой косился на дверь: авось, успею удрать. Но обычно не успевал.

— Товарищ Рубинчик,— с металлом в голосе извлекала меня, куда бы я ни прятался, Капитолина Андреевна.— К тебе есть разговор. Поднимись ко мне наверх.

Торжественные вечера у нас обычно проходили в зале заседаний нашего треста. Партбюро располагалось этажом выше. Указание Капитолины Андреевны означало, что я должен идти туда. Зачем? Об этом знал только я. Другие, возможно, догадывались, но делали вид, что ничего не знают и знать не хотят. Это было в их интересах. Пусть Рубинчик отдувается за весь коллектив.

Капитолина Андреевна грузной походкой раздобревшей и уже в летах женщины поднималась к себе в партбюро, своим ключом отпирала обитую дерматином дверь и держала ее открытой, пока не появлялся я.

Затем она запирала дверь на ключ и на засов, ключ прятала в сумочку и устремляла на меня тяжелый взгляд, означавший: теперь, голубчик, ты никуда не денешься и будем надеяться, что оправдаешь доверие своего парторга.

В кабинете стояли письменный стол и стол для заседаний, оба крытые зеленым сукном. Все остальное было черным. И обивка стульев, и кресел, и большой мягкий диван. С этим гармонировал строгий костюм партийной дамы, который в обтяжку, со скрипом сидел на упитанных телесах Капитолины Андреевны. И туфли, и юбка, и полумужской пиджак, и слегка игривый бантик на складках шеи были черными. Кроме белой кофточки. Да еще светлых кос, которые она заплетала по моде времен своей молодости и складывала их в три венца на макушке.

Капитолина Андреевна какое-то время задумчиво стояла, опершись рукой на несгораемый шкаф с партийными документами на фоне растянутого на стене переходящего Красного знамени, завоеванного нашим трестом уж не помню в каком соревновании. Помню только, что на знамени золотом было вышито: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — и в данной ситуации это имело не совсем тот смысл, который в него вкладывали основоположники научного марксизма.

— Долго будем стоять? — спрашивала Капитолина Андреевна.— Хочешь унизить женщину?

И без рук, не наклоняясь, скребя носком одной туфли по заднику другой, сбрасывала их с ног, отпихивала под стол и с наслаждением шевелила затекшими

в тесной обуви пальцами. Точь-в-точь как деревенская девка, вернувшись с танцев.

Это был тот случай во взаимоотношениях с женщинами, который я терпеть не могу, но был вынужден подчиняться, чтоб не лишиться покровителя и не остаться без защиты в нужный момент. Наш парторг была из тех баб, которые берут всю инициативу в свои руки и даже в постели командуют мужчиной, как своим подчиненным.

Весом она превосходила меня втрое, да и по габаритам была та же пропорция. Как утлый челнок на высоких волнах, качался я, задыхаясь в объятиях Капитолины Андреевны.

Я был скован по рукам и ногам, потому что терпеть не могу при этом самом деле иметь свидетелей. Я застенчив по своей натуре и считаю это не самым худшим качеством. Электричества Капитолина Андреевна не выключала специально, чтоб по темным окнам и отсутствию светлой полоски из-под двери народ, видевший, куда мы уходим, не подумал, что мы занимаемся черт знает чем. На меня со стен осуждающе смотрели из дубовых рам портреты руководителей партии и правительства, и это, клянусь вам, очень стесняло меня.

Какое уж удовольствие мог я получить от этой связи, вы можете себе представить. Быть бы живу. Подобру-поздорову ноги унести. Зато Капитолина Андреевна получала полное удовлетворение и как человек добрейшей и доверчивой души не скрывала этого.

Теперь вы понимаете, что я жил, как у Бога за пазухой, пока наш парторг нуждалась в моих услугах. Я мог работать налево вечерами, обслуживать клиентов на дому, как я это делал в кооперативных домах работников искусств у станции метро «Аэропорт», зажимать часть выручки в нашей гостиничной парикмахерской, одним словом, жить по-человечески, и всегда был уверен, что Капитолина Андреевна, если сможет, выручит. Как от сына, отведет беду.

Ее любовь ко мне выразилась в высочайшем доверии, оказанном советскому человеку. Получив указание свыше: подобрать нужного человека из нашего коллектива, она, конечно, остановила свой выбор на мне. Мы обслуживали интуристов, и в неких органах хотели знать, о чем болтают зарубежные гости, сидя в очереди к парикмахеру. Что для этого нужно? Чтоб парикмахер хоть немножно кумекал по-ихнему, знал иностранный язык. Таких парикмахеров нет. Их надо готовить. На каждую парикмахерскую дали разнарядку выделить одного человека для прохождения ускоренного курса английского языка. От нашего коллектива парторг рекомендовала, естественно, меня, как человека политически зрелого и вполне заслуживающего высокого партийного доверия. И попала, конечно, пальцем в небо. Потому что мне совсем не улыбалась перспектива сотрудничать с некими органами, и в своей жизни я писал все, за исключением стихов и доносов. И не хотел менять этой привычки. Не хотел становиться стукачом.

До сих пор худо-бедно, но я зарабатывал свой хлеб с помощью ножниц и бритвы и совсем не желал совмещать эту мою профессию с еще одной, дополнительной, хотя и очень патриотичной, но нужной мне, как собаке пятая нога.

Сказать об этом Капитолине Андреевне — значит нажить себе врага в ее лице и попасть в черный список со всеми вытекающими последствиями. Надо было устроить обходной маневр. Довести их до того, чтобы они сами от меня отказались.

Меня записали на ускоренные курсы английского. За счет профсоюзов. Курсы эти были сверхсовременными, по последнему методу, и это очень мне помогло.

Нас учили без педагогов и без отрыва от производства. Учили после работы, по ночам, во сне. Мы засыпали на специальных кроватях с казенным бельем, с наушниками на голове, а от них тянулись провода к магнитофонам с долгоиграющими кассетами. Мы спали, а мужской и женский голоса нашептывали нам всю ночь английские тексты. На разные житейские темы. Считалось, по последним

данным науки, что таким методом значительно легче и быстрее усваивается новый язык.

Через неделю со мной попытались заговорить по-английски экзаменаторы в штатском. В присутствии Капитолины Андреевны. В комнате партбюро с тем самым черным диваном.

Тут я должен сделать оговорку. Русский — это единственный язык, которым я владею. Языка моих предков — идиш — я не знаю и помню из своего детства, что на него переходили мои родители и бабушка исключительно в тех случаях, когда хотели, чтоб я не мог подслушать их разговоров.

Ночная учеба, вкрадчивые голоса, нашептывавшие мне во сне что-то на незнакомом языке, вызвали в моем мозгу странную реакцию. Из глубины, из недр памяти, словно освобожденные из темницы, всплыли в ответ запасы слов на языке идиш, заложенные в детстве бабушкой и родителями. Моим экзаменаторам я отвечал на чистейшем идиш и при этом был абсолютно уверен, что говорю по-английски.

Со мной бились два часа и ничего не добились — я говорил сплошь на идиш, даже с бабушкиными интонациями. Экзаменаторы в штатском сдались, и один из них, уходя, сказал огорченной Капитолине Андреевне, что меня не мешало бы показать специалистам-медикам и хорошенько исследовать этот феномен. Сказал он это таким тоном, что у меня засосало под ложечкой, и еще долго потом я все ждал, что за мной явятся ночью и уведут к исследователям с Лубянки.

Но все обошлось. Возможно, Капитолина Андреевна замолвила за меня словечко. Она не изменила своего благосклонного отношения ко мне. Слова на идиш, так удачно пришедшие мне на помощь, покрутились в моей голове и за отсутствием практики вновь погрузились в темницу памяти до лучших времен.

А что касается английских слов, которые мне нашептывали во сне дикторы, то они не исчезли бесследно, а зацепились в каком-то уголке моих извилин, и когда я приехал в Америку, то с ходу заговорил довольно бойко глупейшими фразами моих бессонных механических учителей.

Действительно, феномен. И скажу я вам, что какой-нибудь ловкий малый из полумедиков и полулингвистов мог бы сделать на этом кандидатскую диссертацию, а мне поставить бутылку хорошего коньячка за материал для научной работы.

Вы себе можете представить, что сделалось с Капитолиной Андреевной, когда я захотел уехать в Израиль? Она сочла это двойной изменой — изменой родине и изменой ей лично. Но я готов ей все простить за ее ответ на мою просьбу дать мне характеристику, требуемую для оформления выезда в Израиль.

Добрейшая Капитолина Андреевна, не знавшая ничего другого, кроме казенных партийных формулировок, и мыслившая по готовым стандартам, не поняла сущности моей просьбы. До того она оформляла характеристики для туристских поездок за границу, но с человеком, уезжающим из СССР навсегда, она сталкивалась впервые.

— Хорошо, Рубинчик,— сказала она, не глядя мне в лицо.— Получишь характеристику. Соберем коллектив, обсудим.

— Зачем собирать? — удивился я.— Чего обсуждать? Это же формальность. Кому нужна там в Израиле ваша характеристика?

— Ты так думаешь? — вскинула выщипанные бровки Капитолина Андреевна.— А вот для чего нужно собрание, товарищ Рубинчик. Поговорим с народом, может, люди выдвинут более достойную кандидатуру.

Милейшая Капитолина Андреевна! В ее мозгах не укладывалось, что возможна поездка из СССР за рубеж в один конец — без возврата, и для этого необязательно иметь большие заслуги перед советским народом.

Она дала мне характеристику без лишних проволочек и тем самым сэкономила уйму нервной энергии, которую затратили другие евреи, выклянчивая никому

в сущности ненужную бумажку. Она даже пожала мне руку на прощанье в своем кабинете у самых дверей, поцеловала, словно укусила, и совсем по-бабьи сказала вслед:

— Подлый изменщик.

Так могу ли я видеть белые березки, мысленно обращаясь к родине? Конечно, нет!

Над Азорскими островами.
Высота — 28 500 футов

Нет, Капитолина Андреевна — партийный вождь нашего треста — была чистым золотом по сравнению с другими начальниками, с кем приходилось иметь дело уезжающим в Израиль. Моя Капитолина Андреевна выдала мне характеристику с печатью и тремя подписями из рук в руки, наедине и без всякой злости обозвала меня подонком, заперла изнутри дверь партийного бюро, не глядя на меня, разделась и плюхнулась в слезах на диван, чтобы на нем окончательно проститься со мной — проклятым изменником родине и ей, Капитолине Андреевне.

Где ты, Капа, — ум, честь и совесть нашей эпохи? Я готов целовать следы твоих ног. Ты уберегла меня от больших мучений, а возможно, спасла и жизнь. Ведь я человек впечатлительный и вспыльчивый, и если бы со мной проделали то, что проделывали с другими евреями, то я совсем не уверен, каков был бы исход.

Чтобы получить никому не нужную характеристику с места работы о твоих деловых и политических качествах, без которой не принимают документы в ОВИРе — похожем на инквизицию учреждении, где оформляют визы на выезд, нужно хорошенько похаркать кровью и потратить последние нервы. Подумайте сами, кому нужна эта характеристика? Собачий бред. Израилю, куда ты едешь, очень интересно мнение о тебе советских антисемитов? Или Советскому Союзу, который ты покидаешь с проклятиями, требуется в твоем личном деле сотая характеристика? Мало их составляли за твою жизнь, пока ты числился гражданином?

Когда-то, в средние века, насколько я помню из истории, была такая пытка: человеку вливали в рот расплавленное олово. К чему было пытать таким образом, лишая человека языка и возможности во всем сознаться, один Бог знает. Зачем издеваться над несчастным евреем с помощью проклятой характеристики, если он все равно уезжает и вы расстаетесь навсегда, как в лагере говорят: задом об зад — кто дальше прыгнет.

А вот зачем. Чтоб других напугать, чтоб остальным неповадно было. Поэтому уезжающего еврея тащат на собрание, и все, кто с ним раньше работал вместе, должны хорошенько плюнуть ему в рожу, а если есть охота, можно и поддать ногой под зад. Независимо от того, был ли ты с ним дружен прежде или враждовал. Бей, не щади, иначе сам попадешь на заметку.

Один режиссер в Москве не выдержал этой обработки и дал дуба прямо на собрании. А на столе у парторга осталась его характеристика, теперь уже вообще никому не нужная.

Ну, а те, что выдержали все мучения и, вырвав характеристику, приносили ее в зубах в ОВИР? Могли только перевести дух до следующей пытки. А саму характеристику девчонки из ОВИРа брезгливо выбрасывали в корзину для ненужных бумаг.

Что вспоминать? Каждый еврей, уехавший из СССР (а уехали не только праведники), достоин ордена за выносливость и компенсации за потерянное

здоровье и десятки лет жизни. Я бы даже выразился так: оптимистическая трагедия и пошлый фарс в одно и то же время.

Помню, улетала в Израиль московская актриса. Ее богатая квартира в «дворянском гнезде» была полна евреев.

— Мне ничего не нужно,— возбужденно говорила актриса.— Забирайте все, что видите, братья мои и сестры. Это вам пригодится, чтобы выжить до визы. А у меня уже виза есть. Берите, пользуйтесь!

И люди уносили из этого дома антикварную мебель красного дерева времен императоров Павла и Александра. Дорогие картины. Фарфор.

У актрисы были две прекрасные шубы из норки и из скунса. По московским понятиям — целое состояние. Я своими глазами видел, как она бросила эти шубы на руки незнакомым еврейкам.

— Носите на здоровье или продайте и кормите свои семьи. В Израиле нет зимы! Мне это там не нужно!

И громко смеялась. Искренне и радостно. Клянусь вам, она была счастлива, все раздав.

Она улетала налегке, как говорится, с пустыми руками. Один чемоданчик — весь багаж.

Я пришел в аэропорт, и у меня в глазах стояли слезы. От восторга, что люди могут так поступать, и от нехороших предчувствий за их будущее.

Я встретил ее в декабре на заснеженной улице Иерусалима. С Иудейских гор дул пронизывающий холодный ветер. Актриса, как замерзшая птичка, перебирала ногами, кутаясь в легкий плащ, говорила простуженно-хрипло, а в глазах уже не было того выражения, что в Москве. Она ходила без работы и еле тянула. Особенно донимали ее холода.

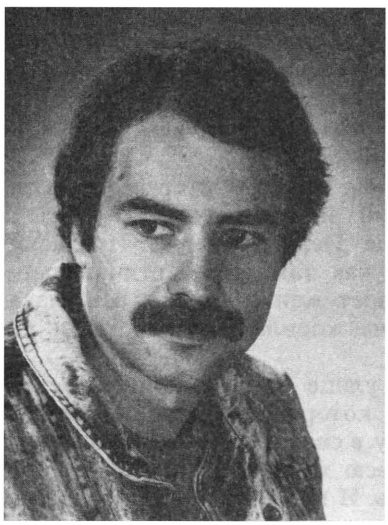
Совсем недавно она случайно наткнулась на улице на женщину в своей скунсовой шубке. Она опознала ее по пуговицам, которые некогда перешивала сама. Да и лицо женщины вспомнила по тому вечеру в своей московской квартире, когда она раздавала чужим людям накопленное за всю жизнь добро.

Эта женщина ее не узнала. Или не захотела узнать. И прошла мимо в роскошной скунсовой шубе. А она стояла, кутаясь в свой плащ, морщила посиневший от холода носик и не знала, что ей делать: плакать или смеяться.

Окончание следует

Юрий Коротков

Седой



Юрий Коротков закончил Литературный институт имени Горького в 1980 году и Высшие курсы сценаристов и режиссеров в 1986 году (мастерская С. Лунгина).

Печатается с 1980 года. За это время вышли сборники повестей и рассказов: «Мадемуазель Виктория», «Авоська для земного шара», «Гости на Большом Оленьем» и «Пролетающий мимо». Публиковался в журналах «Юность», «Литературная учеба», «Парус» и других.

По сценариям Юрия Короткова поставлены фильмы «Абориген», «Публикация», снимаются «Авария», «Сибирский плен» (в соавторстве с В. Фридом, А. Миттой и В. Цветовым).

Сценарий «Седой», который мы представляем читателям, получил первую премию на конкурсе молодых сценаристов, организованном Союзом кинематографистов СССР.

Иванов протиснулся по узкому проходу плацкартного вагона, глянул на билет и на занятое место. Бабка, сидевшая на аккуратно расправленной постели, виновато улыбнулась.

— Ты извини, сынок, я уж сама распорядилась. Тяжело мне наверх-то.

Другой попутчик, рыхлый толстяк в распахнутой промокшей под мышками

рубахе, видно, был из любителей дорожных разговоров и заранее радовался новому человеку.

— Отслужил? — бодро спросил он.

— Отслужил.

Толстяк не ожидал резкого тона, смутился и сказал только:

— Ну-ну...

— Там ваши едут,— бабка кивнула на перегородку.

— Кто наши? — не понял Иванов.

— Уволенные. Пьют всю дорогу. Тоже будешь пить?

— Не буду.

Поезд набирал ход, подрагивая на стыках пути. Бабка, подслеповато щурясь, в упор разглядывала Иванова.

— Не пойму чего-то... Сколько ж тебе, сынок?

— Двадцать.

— Что же седой-то весь?

Иванов молча забрался на верхнюю полку и лег поверх одеяла, закинув руки за голову.

За тонкой перегородкой гуляли дембеля, там звенели стаканы, бренькала расстроенная гитара.

— А я говорю: моешь потолок с мылом и докладываешь! Срок, говорю, двадцать минут — время пошло!

— Слушай, а к нам приходит молодой с «поплавком»...

— Ну, ты даешь! Потолок! Ха-ха-ха!

— Ну, слушайте, ребят! С «поплавком», после института приходит молодой...

— А я говорю: ты, салабон зеленый, еще права будешь качать?

Иванов спрыгнул с полки, шагнул в соседний отсек. Четверо распаренных дембелей теснились за столом, ближе к проходу сидели две девчонки-школьницы, таращили восторженные глаза. Про потолок рассказывал широкоплечий парень с наколкой под закатанным рукавом.

— Слушай сюда! — тихо, сквозь зубы сказал Иванов.— На счет «раз» — глубоко вдохнули. На счет «два» — заткнулись!

— Что ты сказал?

— Ты слышал, что я сказал. Не орал бы на каждом углу, что подонок,— может, не заметят!

— Чего это он, с болта сорвался?

— Ребят, подождите, ребят,— суетился очкарик, который все начинал про молодого с «поплавком».— Мы, правда, громко очень.

— Нет, ты слышал — он меня подонком? — парень с наколкой порывался встать.

— Правда, давайте потише, ребята,— тосковал очкарик.— С поезда в комендатуру...

Иванов ждал, пока тот, с наколкой, выберется из-за стола, чтобы свалить его под ноги остальным. Очень мешали девчонки, краем глаза он видел их перепуганные лица.

— Все нормально, земляк, мы тихо,— очкарик торопливо налил стакан портвейна и протянул Иванову.

Тот схватил было, чтобы плеснуть в лицо. Поставил на стол и пошел в тамбур.

— Чего ты меня хватаешь-то? — недовольно буркнул широкоплечий очкарику.— Вломили бы, и затих!

— Да ну его. Ты глаза видел? Точно — сдвинутый...

Иванов курил в тамбуре, пытаясь разглядеть, что за окном. Там была темь непроглядная, движение в темноте. Сзади прошли через тамбур девчонки, следом появились дембеля.

— Куда вы, время детское... Девчонки...

— Нет, поздно уже, спасибо. Пойдем, Таня...

— Эй, земляк,— заметил Иванова широкоплечий.

Иванов резко обернулся, уперся ему в глаза холодным тяжелым взглядом. На мгновение возникла пауза, немая сцена — одно слово, и началась бы драка.

— Ладно, живи пока,— буркнул широкоплечий, ушел в вагон. Следом двинулись остальные.

Иванов рванул вниз окно, подставил лицо под холодный, плотный ветер.

И снова он лежал, уткнувшись в подушку, обхватив голову руками. Вагон раскачивался, будто шагал по насыпи...

...шаги приближались, кто-то поскребся в дверь.

— Кто там? — радостно пропела мать. Быстро глянула в зеркало, оправила новое нарядное платье.

— Это я — страшный волк!

Олежка, пухлощекий мальчишка с маленькой седой прядкой в чубе, испуганно уставился на дверь.

— Я иду-у! Я пришел! — дверь распахнулась, мужик в картонной волчьей маске зарычал и двинулся на Олежку.

Тот, онемев от ужаса, прижался спиной к стене. Алла, старшая сестра, оттолкнула мужика, заслоняя спиной брата.

— Ну хватит, хватит...— нерешительно сказала мать.

Мужик глухо захохотал под маской.

— Здоровый пацан — волка боится! Пускай мужиком растет! У-у! — он снова выставил руки. Олежка зажмурился, отчаянно отбиваясь от волчьих лап...

...проводница последний раз тряхнула его за плечо.

— Дома доспишь, солдат!

Иванов вышел на перрон и в толпе двинулся к вокзалу, уступая дорогу носильщикам с грохочущими железными тележками...

Он наугад шагал по арбатским переулкам, еще не проснувшимся, серым.

Потом долго звонил в дверь в старом подъезде с крутыми пролетами. Наконец, в квартире послышались легкие шаги.

— Кто там?

— Свои.

Дверь чуть приоткрылась на цепочке, Алла стояла босиком, придерживая на груди халат.

— Не узнаешь, что ли?

— Олежка! Ты? Вернулся! — Алла открыла дверь, обхватила его за шею.— Что же ты телеграмму не дал!

— Не успел,— Иванов безучастно смотрел ей за спину.

— Позвонил бы хоть с вокзала...— Алла отстранилась, быстро разглядывая брата.— Постой, да ты седой совсем!

— Не совсем. Чуть-чуть.

— Олежка! Господи, как я рада! Ну что ты неживой какой-то! Я думала, вы толпой нагрянете, с песнями... Да ну тебя! Как с похорон. Ты никогда радоваться не умел... Ладно, ты мойся, а я пока соображу чего-нибудь.

Она пустила воду в ванной. Иванов бросил вещмешок в угол, повесил китель рядом с куртками сестры.

— Снимаешь?

— Нет. Это моя квартира.

— Быстро дали. От «Интуриста»?

— Ага. От «Интуриста».

— Замуж не вышла еще?

— Куда торопиться? Первый раз в своем доме живу,— Алла появилась из комнаты, сладко, хищно потянулась.— Мой дом! Никого не хочу! Одна буду жить!

В ванной во всю высоту двери было вмонтированно зеркало. Иванов со спокойным удивлением разглядывал свое тело, скелет, обтянутый темной стариковской кожей.

— Были б кости целы, а мясо нарастет,— сказал врач.— Одевайся,— он отошел к столу.— Через десять лет будешь бегать трусцой, чтобы спасти талию. Больше ешь, не переохлаждайся...— он стал заполнять историю болезни.

Иванов медленно натягивал больничную пижаму.

— И не вини себя,— сказал врач, не отрываясь от работы.— Ты не господь бог...— Остался жив — надо жить. На все сто, понял?..

— Ты не утонул там?

Иванов с трудом разомкнул глаза — он лежал в ванне, по горло в густой искрящейся пене,— хрипло ответил:

— Нет.

— Давай активнее. Мне через час на работу.

Когда Иванов на ватных ногах вышел из ванной, Алла была уже в узком черном платье, подкрашенная и неуловимо изменившаяся, не похожая на себя утреннюю.

— В коленках не жмет? — насмешливо спросила она, указывая на просторные армейские трусы.— Мужского белья, извини, не держу, так что походишь пока в этих «бермудах». Вот джинсы — мы, кажется, одного размера...

Иванов вяло ел на кухне. Алла сидела напротив, подперев щеку маленьким кулаком.

— Почему ты седой, братик?

— Так получилось.

— Ты всегда отличался предельной краткостью: да, нет, не твое дело... Поедешь в Калугу?

— Завтра с утра. Надо получить паспорт.

— К матери... зайдешь?..

— У меня нет матери. И не было.

Алла помолчала.

— Я только раз вырвалась... Прибрала немного. Надо еще памятник заказывать, землю для цветов...

— Слушай,— резко сказал Иванов.— Мне наплевать, что там происходит! Мне безразлична эта женщина, понимаешь? Пока жива была, а теперь тем более!

— Я думала, ты изменишься в армии...— грустно сказала Алла.— Ладно, мне пора. Будешь выходить — не забудь ключ,— она пошла к двери.— Вечером позову народ. Картошку почисть — там, под раковиной...

— Не надо никого.

— Да ну тебя к черту, в самом деле! Можешь сидеть в углу. А у меня праздник, у меня брат из армии вернулся!

Иванов сел на кухне, подвинул к себе ящик с картошкой и мусорное ведро. Из-под ножа быстро побежала ленточка картофельной шелухи...

— А дальше?

— Снова звезды. Планеты. Галактики.

— А дальше? Не может же быть — без конца...

— Понимаешь, бесконечность — это ведь не обязательно прямая,— Александр подхватил из-под ножа Иванова картофельную ленточку, свернул ее грязными, распухшими пальцами в ленту Мебиуса.— Вот, смотри: модель Вселенной. Замкнутое пространство...

Они сидели вдвоем посреди овощного цеха кухни, склонившись голова к голове над горой грязной шелухи, в хэбэшках с закатанными рукавами.

— А ты веришь в свою смерть? Так, чтобы без следа, будто никогда и не был?

Александр задумчиво пожал плечами.

— Есть книга, воспоминания людей, которых вернули из клинической смерти. Разные люди, разные веры, а воспоминание одно: черный тоннель, свет в конце тоннеля, яркий, неземной, и встречают те, кто умер до тебя...

— Значит, есть что-то там?

— Я думаю, бесконечная загробная жизнь — это последнее мгновение умирающего мозга,— медленно сказал Александр.— А может быть, смерть — это переход в четырехмерное пространство, где четвертое измерение — время. Мы ведь не живем во времени, оно для нас существует только этим мгновением, а потом становится прошлым, куда мы вернуться не можем...

В коридоре залился звонок. Иванов щелкнул замком, неожиданно грянуло «Прощание славянки», и в коридор ввалилась веселая компания. Алла с порога бросилась ему на шею.

— Белка, отставить! — скомандовал веснушчатый плотный парень, выключая магнитофон.— Отделение, стройсь!

Они выстроились перед Ивановым — трое ребят и три девицы.

— Смех в строю! Распустились, сено-солома, губа по вас плачет! Смирно! — парень повернулся к Иванову, удивленно оглянулся по сторонам.— Не вижу виновника торжества!

— Да вот, перед тобой!

— Не вижу сверкающих эполет!

Алла набросила китель на плечи брату.

— Другое дело,— веснушчатый прокашлялся в кулак и торжественно начал: — Рядовой Петухов!

— Моя фамилия Иванов.

— Извини,— тот вопросительно оглянулся на Аллу.— Мне казалось, у тебя родной брат.

— Родной... Просто фамилии разные.

— Так. Ничего не понимаю, но тем не менее... Рядовой Иванов, поздравляю вас с благополучным прибытием из доблестных рядов Советской Армии! Ура! — он врубил марш, ребята взяли бутылки шампанского «на караул», вразнобой захлопали пробки, Алла уже бежала с фужерами, Иванов пожимал руки: веснушчатый — Владик, Ирина, Ольга, Толик, Леша. Все расселись в комнате за журнальным столиком.

После бурного начала возникла неловкая пауза.

— Как служба? — спросил Владик.

Иванов враждебно посмотрел на него.

— По-разному,— наконец, ответил он.— А ты не служил?

— Не имел чести,— засмеялся тот.

— Ну... за единственного присутствующего здесь мужчину! — Алла подмигнула брату.

— Позвольте! — возмущенно закричал Владик.— Протестую и готов доказать!

— Я, как неисправимая провинциалка, считаю, что мужчина должен если не побывать на войне, то хотя бы примерить военную форму!

— Ты, конечно, не права, Белка, но тем не менее... Олег!

Иванов выпил вместе со всеми.

— Ешь активнее, братик. Ириша, положи ему.

Маленькая Ирина с короткой черной стрижкой с готовностью улыбнулась Иванову и принялась наполнять его тарелку.

— Ну, с приездом!

Выпили еще раз, девчонки шампанское, ребята — водку.

— Штык в землю — что дальше? — спросил Владик.

— Да отстань ты, пусть отдыхает,— сказала Алла.

— Исторический факультет,— ответил Иванов.

— Почему именно истфак? — удивился Владик.

— Я так решил.

— Как вы могли заметить, мой брат очень разговорчив. Просто не остановишь...— На истфаке огромный конкурс,— пожал плечами Леша.— Погоди... Владик, а ведь Парфенов...

— Это вариант,— оживился Владик.— Имеет смысл позвонить.

— Не надо звонить,— сказал Иванов.

— Тебя это никак не касается. Просто узнать ситуацию...

— Если узнаю, что кто-то кому-то звонил, сразу заберу документы.

— Не надо, Владик,— сказала Алла.

— Извини, старик, по-моему, это не тот случай, когда надо проявлять принципиальность... Вольному воля, конечно...

— Что ж ты дерганый такой,— наклонился к Иванову Толик.— Забудь, как кошмарный сон. Напейся, проспись и забудь!

Иванов выпил, не дожидаясь тоста. Алла тревожно смотрела на него.

— Не имел чести — это юмор? — громко спросил Иванов.

За столом замолчали, все повернулись к нему.

— Почему ты, и ты, и никто из вас не был в армии?

— В общем-то, я отметился на сборах,— улыбнулся Владик.— Ну, видишь ли, старик... если серьезно, я считаю, что каждый должен заниматься своим делом,— медленно, осторожно сказал он.— Я закончил институт и аспирантуру, и... Старик,— он поднял ладони вверх,— если ты считаешь, что я не прав...

— Значит, есть люди первого сорта и люди второго сорта?

Алла опустила голову, остальные быстро, искоса переглянулись, как врачи при больном: тяжелый случай.

Иванов почувствовал, что все, предел, он встал в напряженной тишине, толкнув стол, вышел в темный коридор, запинаясь о чьи-то туфли и сумки, рванул замок и побежал вниз по лестнице. Вывалился в ночной двор, ударил кулаком в наждачный ствол тополя, изо всех сил, чтобы почувствовать боль. Качаясь, громко всхлипывая, пошел к скамье, сел.

Тихо подошла Алла, села рядом.

— Что случилось, Олежка?

— Александр умер.

— Господи, когда? Почему?

— Понимаешь... он умер, а я жив... с вами здесь...

— От чего он умер?

— Потом...

Алла обняла его, прижалась щекой к плечу.

— Разогнать их?

Иванов кивнул.

— Только ты не уходи никуда, ладно? Сиди здесь. Я сейчас вернусь. Только не уходи, хорошо?

Через некоторое время вышел Владик, за ним остальные, они прошли через двор, негромко переговариваясь. Алла вернулась.

— Пойдем домой,— повела к дому...

Иванов лежал в постели, смотрел в потолок, на квадраты света от уличного фонаря. Он затаивал дыхание, сильно зажмуривался, но слезы все равно не кончались.

Алла закрыла дверь комнаты, быстро сняла халат и легла рядом, завернувшись в свое одеяло.

— Я ведь совсем не знала его,— тихо сказала она.— Только то, что ты писал,— она протянула руку, коснулась его лица, провела по волосам.— Все-таки ты не один, нас двое...

Утром Иванов, уже в форме, на цыпочках вошел в комнату, посмотрел на спящую сестру, положил на стол записку: «Я в Калуге» и тихо прикрыл дверь.

Носатая девица, кокетливо поглядывая на Иванова, быстро заполнила документы, вернула военный билет.

— И все? — удивился Иванов.

— А что еще? — засмеялась девица.— За паспортом в милицию. Там с четырех сегодня.

Иванов вышел из маленького желтого здания военкомата на тихую улицу. Глянул на часы и неторопливо двинулся куда глаза глядят.

Он купил сигареты в киоске, закурил. Постоял, глядя на окна своей старой школы, и побрел вниз, к реке. Сзади внезапно, как выстрел, грянул школьный звонок — Иванов вздрогнул и оглянулся. Тотчас захлопала входная дверь, на улицу хлынула шумная толпа...

...мальчишек и девчонок в одинаковой синей форме.

— А Петух опять к мамочке намылился! — завопил Малек.

— Держи его! Конвой! — чубатый Карабан и рыжий Мотя схватили Олегу, выкрутили руки за спину и повели по улице. Толстый Слон подталкивал сзади, Малек закричал:

— Внимание, внимание! Пойман особо опасный преступник!..

По узкой немощеной улице Иванов медленно подошел к старому двухэтажному зданию детского дома, бросил сигарету в урну и толкнул тяжелую дверь. В обе стороны от вестибюля тянулись длинные коридоры, откуда-то доносился топот и многоголосый гомон, по лестнице вприпрыжку сбежал малыш, замер, с любопытством разглядывая незнакомого солдата:

— Дяденька, вы к кому?

Иванов не ответил, он внимательно смотрел в загадочную глубину коридоров, откуда...

...доносился радостный крик: «Новенькие-е!» Вскоре они с Белкой стояли уже посреди галдящей толпы, их спрашивали о чем-то, теснили, задние поднимались на цыпочки. Олега растерянно вертел головой, Белка крепко держала его за руку.

Потом Олега в одних трусах стоял перед врачом.

— Ничего не болит?

— Нет.

— Вот и хорошо, — врач зачем-то осмотрел его волосы и повернулся к бумажкам на столе.— Сестру позови.

Олега вышел в коридор, заправляя рубашку в брюки. С другого краю двери, там, где разболтанные петли отошли от косяка, двое мальчишек заглядывали в щель.

— Клевая телка,— сказал один.

— Дай я... Пусти...

— Зачем же вы подглядываете,— сказал Олега.

— Отвали,— один из ребят оттолкнул его.

— Акакич! — шепнул другой, и оба отскочили от двери.

Подошел воспитатель в очках, худой и длинный, взял Олегу за руку и повел по коридору. В спальне усадил на кровать. Следом втянулась толпа мальчишек, расселась напротив.

— Знакомьтесь, это наш новенький, Олег Петухов. Меня зовут Аркадий Яковлевич. Вот здесь ты будешь спать, вот твоя тумбочка. Туалет и умывальник тебе ребята покажут. Я думаю, вы подружитесь. Все будет хорошо...

Олега остался один под любопытными взглядами.

— Эй, как там тебя... Петухов,— белобрысый толстый Слон, развалившись на кровати у окна, прищурившись, разглядывал его.— Ты как сюда попал? Предки есть?

— У меня мама в командировку уехала.

— Ой, держите меня! — захохотал остроносый вертлявый Малек.— У него мама в командировку уехала! Твоя мамочка тебя сюда сплавила, а сама теперь мужика будет ловить!

— Неправда. Зачем ты так говоришь? — удивился Олега.— Когда она вернется, она меня заберет.

— Ой, не могу! — Малек повалился на кровать.— Наша мама придет, молочка нам принесет, Петухова заберет.

— Малек, не суетись,— скомандовал Слон.— А ты, Петух, принеси воды. Пить что-то хочется... Мотя, покажи.

Мотя вложил в руку Олеге стакан и кивнул:

— Пойдем, умывальник покажу...

Ночью, лежа на узкой скрипучей кровати с лиловым чернильным штампом на наволочке, Олега тихо плакал, уткнувшись в подушку.

— Кто там сырость разводит? — недовольно спросил Слон.

— Это Петух мамочку вспомнил,— тотчас отозвался Малек. Он накрутил на себя простыню, повязал на голову полотенце и, вихляя бедрами, прошелся по спальне.— Олежечка! Сынулик! Это я, твоя мамочка! Я уже вернулась! Где же ты, мой сладенький? — он пошел от кровати к кровати, заглядывая в лица хохочущих ребят.— Не он... И это не он. Фу, какие гадкие рожи! Ах, вот ты где! — он принялся гладить Олегу по голове.— Не плачь, я тебе конфетку принесла. На, покушай! — и Малек стал запихивать Олеге в рот скомканный фантик.

Олега, захлебываясь слезами, зарылся головой под подушку...

Утром в столовой Слон взял его компот.

— Это мой стакан,— растерянно сказал Олега.

— Перебьешься. Тебе мамочка сто тыщ компотов купит, когда вернется,— ответил Слон.

У дверей столовой Олега подождал Белку. Она вышла в толпе девчонок-одноклассниц.

— Как ты, Олежка?

Олега жалко улыбнулся.

— Это, что ли, брат? — спросила кудрявая красотка Любаня.— Во кадр растет! — она ухватила Олегу двумя пальцами за нос.— Подрастешь — поженимся! Возьмешь меня?

Олега растерянно кивнул. Девчонки засмеялись и пошли дальше.

Вечером Олега, разложив на тумбочке учебник, старательно писал в тетрадке. Слон сидел на своей кровати, задумчиво разглядывая заляпанные грязью ботинки, потом приказал:

— Петух, сюда!

— Чего?

— Сюда иди, говорю!

Олега подошел, остановился перед ним.

— Возьми щетку.

Олега протянул ему сапожную щетку.

— Давай! — Слон вытянул ноги.

— Ты что, обалдел? — Олега удивленно улыбнулся.

— Давай, не тяни кота за хвост.

— Почему это я должен чистить тебе ботинки? Сам чисть.

— Мотя, посмотри там...— Слон неторопливо поднялся.

Мотя выглянул в коридор и плотно закрыл дверь.

— Не будешь? — улыбаясь, спросил Слон.

— Не буду,— Олега отложил щетку.

Слон, улыбаясь, ударил его в лицо. Олега пошатнулся, вскинул руки, защищаясь.

— Еще? — улыбаясь, спросил Слон.

— Давай-давай,— Малек услужливо вложил щетку в руку Олеге.— Ну, вот так, вот так...

И Олега, присев, холодея от стыда и страха, в гробовой тишине стал чистить улыбающемуся Слону ботинки...

По заснеженой улице, согнувшись, Олега тащил пять портфелей: по два в руке и свой под мышкой. Слон с компанией, обнявшись, шагали впереди.

На перемене Олега подошел к Белке.

— Скоро мама приедет?

— После Нового года.

Олега вскинул на сестру потрясенные глаза.

— Ты же говорила — уже скоро!

— Она не может пока, Олежка...

Подкравшийся Слон в упор всадил в щеку Олеге жеваную бумагу с линейки. Алла схватила его за чуб.

— Ну, ты, мочалка...— процедил Слон, отступая.

Малек в это время подобрался сзади и задрал ей юбку. Белка присела, прихлопнула юбку и повернулась к Мальку, Слон тотчас пнул ее ногой под зад, тут же налетели все разом.

Подоспела Любаня и с размаху, умело врезала кулаком по морде Слону. Мальчишки отскочили.

— Только тронь еще — зубов не соберешь! Понял? — погрозила Любаня кулаком.

Она увела плачущую Белку. Олега стоял, опустив голову.

— Да ты чего, Петух? — подошел к нему Серега Новгородский, конопатый крепыш-одноклассник.— Да я б за свою сеструху морду б разворотил! Чего, боишься? Давай вдвоем. А будет ерепениться, я ребят с нашего двора соберу! Ну?

Олега съежился, испуганно оглянулся: не слышит ли Слон?

— Не надо, Серег... Я это...

— Ну и фиг с тобой! А ко мне больше не суйся, я с шестерками не разговариваю! — Серега сунул руки в карманы и ушел в класс...

Олега с Мальком быстро шли по морозной вечерней улице.

— Леш, а ты почему на базе? — спросил Олега.— У тебя нет никого, да?

— Не, мать меня в роддоме бросила. У меня губа заячья была, подумала — урод родился. А мне потом операцию сделали. Видишь, шрам,— он задрал верхнюю губу.— Незаметно, правда?

— Она тебя все равно найдет потом,— убежденно сказал Олега.

— Не, у нас если берут, то совсем мелюзгу. Если до школы не взяли, то все... Ты чего, правда, думаешь — тебя мать заберет? Дурак ты, Петух! У нас только у Моти никого нет, а у остальных у всех есть!

— Значит, всех когда-нибудь заберут,— сказал Олега.

Они вошли в вестибюль, здесь Малек вдруг запрыгнул ему на спину и заорал:

— Но! Шевелись, кляча! — нахлестывая Олегу по заду.

Любаня, потупившись, сидела в кабинете перед директрисой детского дома.

— Ну, и что нам с тобой делать, Зарубина? — спросила та. Любаня неопределенно пожала плечами.

— А ведь мы договаривались, Люба — помнишь? — еще раз появишься у вокзала, и будем оформлять в спецпэтэу...— повысила голос директриса.— Я не понимаю, что вам здесь не хватает? Вас что, кормят плохо? Или надеть нечего?! Я не понимаю, как же можно самое дорогое, что есть,— девичью гордость — продавать за десять рублей!

— А дороже можно? — не поднимая глаз, спросила Любаня.

— Что? Ты еще дерзить будешь? Ну все, с меня хватит! — директриса ударила ладонью по столу.— Давай решать: хочешь в спецпэтэу? Прямо сейчас оформляю...

— Не хочу.

— Ну что ж, тогда будем бороться своими силами,— директриса решительно встала, обошла стол и заперла дверь на ключ. Любаня настороженно следила за ней. Директриса вынула из ящика стола ручную машинку для стрижки.

— Нет! — Любаня в ужасе вскочила, закрыв руками волосы.

— Сядь! Сядь, я сказала! Выбирай — или-или...

— Не надо! Пожалуйста!

Директриса силком усадила рыдающую Любаню на стул.

— Убери руки! — приказала она.— Опусти руки! — Вот так...— она простригла в густых Любиных кудрях первую дорожку и, уже не торопясь, стала достригать остальное. Любаня больше не сопротивлялась, плакала, бессильно опустив руки на колени...

Открылась дверь директорского кабинета, Любаня, закрыв лицо ладонями, побежала по коридору в комнату.

— Лысая!! — в восторге завопил кто-то, и все, кто был в коридоре, хохоча, бросились следом посмотреть на лысую Любаню.

Олега потрясенно смотрел ей вслед. Потом обернулся и с бессильной ненавистью глянул на улыбающуюся в дверях своего кабинета директрису.

Из комнаты девчонок раздавался смех. Олега приоткрыл дверь. Любаня вертелась посреди комнаты в шикарном белокуром парике, Белка и другие девчонки стаскивали парик, тот съехал набок, обнажив черный ежик отросших уже волос.

— Люба...— негромко позвал Олега.

Любаня нахлобучила парик на место и царственно подошла к нему, глядя сверху вниз.

— Это... пойдем, чего скажу...— прошептал Олега, пряча глаза. Они спустились

к закутку под лестницей, где ждал их Слон. Любаня глянула на него, на Олегу, прислонилась спиной к стене и насмешливо спросила:

— Ну?

Олега отошел в сторонку.

— А я тебя у вокзала видел,— сказал Слон.

— Ну и что?

— А если директриса узнает, что опять ходишь?

— Ты, что ли, скажешь?

— Хочу — скажу, хочу — не скажу...

Любаня, кусая губы, в упор смотрела на Слона.

— Пойдем...— Слон неуверенно потянул ее за руку.

— Зачем?

— Ну... сама знаешь...— видно было, что Слон робеет перед Любаней.— Я не скажу, честное слово...

— Да говори сколько влезет,— Любаня повернулась идти.

— Ну, Любань... Ну, пожалуйста...

— Ты еще заплачь,— насмешливо сказала Любаня.

— Ну, Люб...

— Целуй! — Любаня протянула вперед-вниз руку.

Слон неловко потоптался, наклонился и поцеловал. Любаня надменно глянула на Олегу и пошла под лестницу.

— Слышь, Петух! — торопливо прошептал Слон.— Пойдет кто — свистни!

Олега присел на ступеньку, обхватив голову руками. Когда под лестницей началась возня, он вскочил, затравленно озираясь, побежал вверх по лестнице, вылетел на улицу и побрел куда глаза глядят, не замечая вокруг ничего.

Во дворе, в хоккейной коробке между пятиэтажками слышался стук клюшек. Навстречу пробежал мальчишка-сосед в оранжевом шлеме поверх ушанки.

— Олега! — он затормозил, чуть не упав.— Ты где был?! Выходи скорее, мы с шестым домом играем!

— Сейчас! — сказал Олега.

Он поднялся на третий этаж и сел на корточки под дверью, зябко обняв плечи. Вдруг приложил ухо к двери. В квартире послышались шаги, потом вода из крана на кухне. Он вскочил и надавил кнопку звонка.

Щелкнул замок — на пороге стояла мать. Олега хотел закричать, но перехватило дыхание, он протянул руки и заплакал.

— Мамочка! Наконец-то ты вернулась, я так ждал тебя, наконец-то ты вернулась, дорогая, ненаглядная, наконец-то я туда не пойду, меня там никто не любит, меня там бьют, и Слон, и Мотя, ты не представляешь, как я тебя ждал, и Алка тоже, забери ее скорее, она тебя так ждала...

Мать кусала губы, чтобы удержать слезы, быстро гладила его по голове, прижимала к себе лицом, потом сняла с вешалки пальто и захлопнула дверь.

— Ты куда? Я с тобой!

— Я сейчас... Ты постой здесь.

— Нет, мамочка, дорогая, я с тобой! — Олега вцепился в нее руками.

— Я на минутку. Ты подожди меня, я скоро вернусь. Только не уходи, ладно? — она оглянулась на чужие двери.

— Ты за Алкой? — догадался Олега.

— Да. А ты подожди меня здесь, хорошо?

Олега торопливо закивал, вытирая слезу. Мать пошла вниз по лестнице, а Олега, счастливо улыбаясь и всхлипывая, снова присел под дверью...

Стало темнеть. Стуча коньками, прошел сосед с клюшкой, он не заметил

Олегу в темноте, долго звонил на четвертом этаже, возбужденно шмыгая носом, с порога закричал:

— Двенадцать-двенадцать! Представляешь, ма, судья жухал, как последний гад, две шайбы не засчитал...

Снова послышались шаги, мужчина остановился над Олегой, в темноте блеснули очки, и Олега с ужасом узнал Акакича. Он ухватился за дверную ручку.

— Нет! Нет! Не пойду! Мама вернулась! Она меня забрала!

— Пойдем, Олег,— Акакич мягко потянул его за собой.

— Она сейчас вернется, она за Алкой пошла! — Олега отчаянно вырывался, но Акакич тащил его вниз по лестнице.

— Ну, пойдем, Олежек, пойдем. Ребята волнуются, куда ты пропал... Мама снова уехала. Ее только на один день отпустили... А ребята волнуются: куда, говорят, Олег пропал...

— Неправда! — Олега заплакал от бессилия.— Вы врете все, она вернулась, она меня искать будет. Я ей все про вас расскажу, все, она вам покажет!..

В спальне все уже лежали в кроватях. Едва закрылась дверь за Акакичем, Малек поднял голову.

— Ну что, Петух, навестил мамочку? То-то мамочке радости — ждала хахаля, а тут — нате вам, подарочек!

— В сортир теперь под конвоем ходить будешь, Петух! — сказал Слон.

Олега лежал, безучастно глядя в потолок...

Из школы его вели, заломив руки за спину.

— Внимание-внимание! — орал Малек.— Пойман особо опасный преступник!

Олега не сопротивлялся, покорно шел, опустив голову.

В спальне Олега сидел над учебником, глухо, с надрывом кашлял, щуря воспаленные глаза. Слон вдруг наклонился, схватил ботинок и запустил в него.

— Забодал, Петух! Полотенце в рот заткни!

Олега встал, зажимая рот ладонью, и направился к двери.

— Куда?

— В туалет...

— Ходил только что!

В спальню ворвался Малек, восторженно заорал:

— Ребя! Елку привезли!!

Все кинулись к окнам — внизу, у крыльца, стаскивали с грузовика огромную елку — и бросились к двери.

Олега схватил с вешалки свою куртку, выбежал на заднее крыльцо, перевалился через забор.

Он долго звонил в квартиру, то прижимаясь ухом к двери, то пытаясь заглянуть в глазок. Снизу хлопнула дверь подъезда, Олега побежал по лестнице и увидел поднимающегося навстречу Акакича. В ужасе он бросился обратно, зазвонил к соседям, забарабанил в дверь:

— Тетя Полина! Это я — Петухов из тридцать седьмой! Пустите меня! — Акакич приближался, Олега побежал наверх, звоня во все двери подряд.— Дядя Витя! Дядя Саша! Это я — Петухов из тридцать седьмой! Спрячьте меня!

Акакич настиг его, Олега мертвой хваткой вцепился в перила. Во всем подъезде открывались двери, соседи молча стояли на пороге, глядя, как красный, с трясущимися губами Акакич отрывает его руки от перил.

— Тетя Лена... Вы меня не узнаете? Я Петухов... из тридцать седьмой. Не отдавайте меня... пожалуйста...

— Бедный мальчик,— сказала тетя Лена.

— Ну так возьмите его! — ответил дядя Саша.

— Куда же... при живой-то матери...

— Тогда и вздыхать нечего! — крикнул дядя Саша и грохнул дверью. Акакич разжал, наконец, Олегины пальцы.

— Гад! Гад очкастый! Не пойду! — Олега поджал ноги и мешком повис в его руках. Тогда Акакич обхватил его поперек тела и понес.

Когда растаял багровый туман, Олега обнаружил себя в больничной палате, с иглой в руке и капельницей у кровати. Рядом сидела Белка, смотрела на него и плакала. Олега улыбнулся ей и пошевелил губами.

— Что? — Белка наклонилась к нему.

— Чего ты плачешь? — прошептал Олега.— Мама вернулась. Она заберет нас домой.

Белка покачала головой.

— Она не вернется, Олежка.

— Она вернулась,— сказал Олега.— Я сам ее видел. А если нас не отпустят, мы убежим к ней.

— Не надо больше ходить туда. Она никуда не уезжала. Она сама нас отдала. Сама позвонила Акакичу, когда ты пришел...

— Ты врешь,— сказал Олега,— Я тебе не верю.

— Я не вру, Олежка,— Белка снова заплакала.— Ты маленький, ты не помнишь, а я помню, как отец от нас ушел. Мама все время хотела выйти замуж... а мы... это сложно, ты не поймешь... ну, с нами ее никто не брал, хотя приходили разные, я помню... Она испугалась, что останется одна...

— Как одна? — чуть слышно закричал Олега.— А я? А мы?!

— Все, все! — сказал врач.— Только не волноваться!

Белка послушно встала.

— Потом поймешь, Олежка, когда вырастешь...

Олега бродил по длинному больничному коридору, сидел в палате. Соседи по палате торчали из окон, перекрикиваясь со стоящими внизу родителями.

Седая прядка у него в волосах стала шире, захватила чуб и висок. Осунувшееся лицо было неподвижно, глубоко запавшие глаза смотрели спокойно и холодно.

Так же спокойно он шагал рядом с Акакичем на базу. Акакич цепко держал его за руку, торопливо рассказывал, что он проболел все каникулы, ребята давно учатся, но в школе говорят, что Олег способный мальчик, только рассеянный, и если постарается, то быстро догонит.

Когда за ним захлопнулась дверь детского дома, Олега резко обернулся и будто впервые увидел ее — с крепкой пружиной, обтертую внизу пинками ботинок.

— Что, Петух, нагулялся? — спросил Слон.

— А мы тебя так ждали, так ждали! — пропищал Малек. Он валялся в ботинках на Олегиной кровати.

Олега подошел, глядя на грязные пятна на простыне под его ботинками.

— Слезь с моей кровати,— бесцветно сказал он.

— А если не слезу?

— Я сказал: слезь с моей кровати,— повторил Олега.

— Что-то плохо слышу,— Малек сел и озабоченно пошуровал пальцем в ухе.— Ась? Ты что-то сказал, Петух?

Олега молча смотрел на него сверху. Потом развернулся и неумело ударил его по уху.

На мгновение в спальне стало тихо, потом налетели все разом — Слон,

Мотя, Карабан, толпясь, мешая друг другу, выкрутили руку. Олега сел на колено, сцепив зубы, чтобы не закричать. К самому лицу приблизились грязные ботинки Малька.

— Говори, Петух: «Извините меня, Алексей Николаевич, дурака-идиота»! Говори, хуже будет!

— Пустите,— сквозь зубы сказал Олега.— Пустите, тогда скажу.

Его отпустили, и он всем весом ударил Малька головой в живот, бросился сверху, вцепился в горло.

Когда Олегу оттащили, Малек хрипел на полу, выкатив глаза. Остальные стояли напротив, сжав кулаки.

— Что, Петух? Еще? Еще хочешь, да?

Олега промакнул ладонью губу, посмотрел на кровь.

— Больше не хочу,— он отвернулся к двери и внезапно метнулся назад, ударил опустившего руки Слона.

Белка догнала брата, идущего в толпе детдомовцев на завтрак. Олега шагал, ссутулившись, напряженно держа плечи. Белка коснулась его, Олега тотчас развернулся, чуть пригнувшись,— Белка аж отпрянула.

— А, привет...

— Как ты изменился, Олежка...— сказала Белка, глядя в его резкое, нервное лицо с холодно блестящими глазами, жесткими, неровными от заживших трещин губами.

Базовцы, как всегда, шумно рассаживались. В стакан какао перед Олегой упал катышек хлеба. Он тут же, едва успев сесть, вскочил и выплеснул стакан в лицо Моте.

— Ты, что, Петух, с болта сорвался? Это же Карабан бросил!

— Зачем ты, Петухов? — спешил к ним Акакич.— Мотяшов, что случилось?

— У меня же джинсы одни,— чуть не плача, сказал Мотя.

— Что случилось, ребята?

— Да ну его,— сказал Малек.— Кидается как бешеный!..

— Мужики-и! — заорал Малек еще из коридора, распахнув дверь спальни.— Петухову сеструху щупают! Айда смотреть.

Олега побежал следом за всеми. В тупике под лестницей увидел — двое десятиклассников держат Белку, третий лезет под кофту,— налетел с разбегу, маша кулаками. Они были сильнее, просто толкали его, смеясь. Олега отлетел под лестницу, схватил там какую-то палку, махнул — десятиклассник охнул и прижал руку к себе: из палки торчал большой ржавый гвоздь. Белка плакала, присев у стены на корточки, уткнувшись лицом в колени, Олега, заслоняя ее, размахивал длинной палкой:

— Убью! Всех убью!

Его перехватили сзади, Олега ударил локтем, не оборачиваясь, мелькнуло изумленное лицо Акакича. Он скрутил Олегу и повел, поправляя очки и повторяя дрожащим голосом:

— Звереныш... звереныш...

Олега стоял в кабинете перед директрисой.

— Это невозможно,— говорит Акакич.— Ребята жалуются. Он терроризирует весь дом. Он всех бьет, это невозможно...

— Ты что, Петухов, в спецпэтэу готовишься? — спросила директриса.— Что с тобой делать?

Олега поднял глаза. И вдруг холодно, снисходительно улыбнулся...

— Дяденька, вы к кому? — спросил мальчишка.

— К себе,— сказал Иванов.

— А вы базовский? А воспитатель кто у вас?

— Аркадий Яковлевич.

— Акакич? Я позову!

— Эй, не надо! Я на минуту, эй! — крикнул Иванов, но пацан уже умчался.

Появился Акакич, близоруко щурясь за очками.

— Петухов? Олег? — он издалека тянул руку.— Ну, здравствуй, солдат.

— Моя фамилия — Иванов.

Акакич внимательно взглянул на него, покачал головой.

— Даже так?.. Почему именно Иванов? Хотя...— он пожал плечами.— Ну, пойдем, Иванов Олег, поговорим.

Они прошли в комнату Акакича в тупичке коридора — убогую тесную клетушку. Иванов достал сигареты.

— Куришь?

— С шестого класса,— неожиданно злорадно сказал Иванов.

— Да?.. А я вот держусь пока... А ты, я вижу, не изменился. Надо думать, в образцовых солдатах не ходил?

— Угадали.

— Нетрудно догадаться,— Акакич невесело усмехнулся.— Я думал, ты изменишься в армии. Шел сейчас по лестнице и думал: вот стоит Олег... не знаю какой, но другой... А ты прежний, кроме фамилии... Как Алочка?

— Нормально. Работает в «Интуристе». Квартиру получила... Она разве вам не пишет?

— У кого все хорошо устроилось, те редко пишут. Я привык. С ребятами не переписываешься?

— Нет.

— Большинство еще служит. Карабанов в медучилище. Комов, Редькин и Бусло на границе, на одну заставу попали,— он замолчал, потом, отведя глаза, сказал: — Соломин, Мальцев и Мотяшов в колонии. Драка в парке. Парнишка-инженер ослеп. Двое детей у него... Соломину шесть, Мальцеву и Мотяшову по три... Дай-ка сигарету...

Пока он закуривал, склонившись над спичкой, Иванов разглядывал его с чувством жалости и неприязни: коротко стриженная макушка, седой чубчик.

— Аркадий Яковлевич,— сказал он,— зачем вы здесь?.. Какой смысл в вашей работе? По ком тюрьма плачет, тот сядет, хоть вы наизнанку... Вы же сам базовский, и остались здесь. Что вы видели, кроме этого? — Иванов обвел взглядом убогую комнату.— Неужели вам самому-то жить не хочется?

— А ты меня не жалей,— сухо сказал Акакич.— Я живу. А что до смысла... смею тебя заверить, что никто из моих ребят своих детей сюда не приведет. Извини, мне пора. Спасибо, что заглянул,— он поднялся.— А этих троих могло не быть, если бы ты был человеком.

— Я?

— Ты! Ты был сильнее всех, ты нужен был ребятам... и не было бы ни Слонов, ни шестерок, и драки в парке, и слепого отца у двух детей. А ты молчал, когда унижали других. Ты всех предал.

— Каждый думает за себя,— сказал Иванов.

— Ты счастливый человек,— сказал Акакич.— Все виноваты, кроме тебя.

Иванов вышел на улицу, последний раз оглядел старый двухэтажный особняк, и пошел прочь, вверх по крутой улочке, в центр города.

Здесь к середине дня стало многолюдно. Иванов шагнул в телефонную будку, медленно набрал номер — послышались длинные гудки — и нашел взглядом окна второго этажа дома через дорогу...

...занавеска отъехала, в окне появилась Лена, помахала рукой: заходи.

Она открыла дверь, в вытертых вельветовых джинсах, свободной футболке, русые волосы собраны в пушистый хвост. Следом за ней вылетел черный пудель.

— Томас, фу! — прикрикнула Лена.— Заходи...

Олег вошел, наклонился развязать шнурки на кроссовках, искоса разглядывая прихожую. Томас, играя, хватал зубами шнурки и пальцы.

— Томас, фу! Томас, что за безобразие! — Лена схватила его за ошейник, увела в дальнюю комнату и закрыла дверь.

В гостиной были глубокие уютные кресла, тяжелые портьеры на окнах, японский телевизор и видео на столике с колесиками. Олег остановился посреди комнаты, сунув руки в карманы, стараясь не пялиться по сторонам. Он впервые был в такой шикарной квартире.

— Садись...— Лена пыталась выглядеть хозяйкой, напряженно ловила каждое его движение, боясь сказать или сделать что-нибудь не то, не так.— Кофе хочешь?

— Нет.

— А хочешь... вчера новый фильм пришел, отец прислал...

Олег пожал плечами.

— Я тоже еще не видела,— Лена присела перед стеллажом с кассетами.— Говорят, ничего... Я вообще всеядная, только ужасов не люблю...— Лена взяла пульт и села на диван рядом с Олегом, поджав под себя ноги...

На экране герои выясняли отношения в автомобиле. Олег перевел глаза на Лену. Она тотчас почувствовала взгляд, опустила голову и медленно, осторожно обернулась. Некоторое время они молча смотрели друг на друга, потом так же медленно, осторожно Лена потянулась к нему губами...

— М-м... прошу прощения...

Лена вздрогнула и вскочила с дивана, растерянно одергивая футболку. В дверях стояла молодая красивая женщина и с иронической улыбкой разглядывала их.

— Прошу прощения, что без стука, но было так тихо, я подумала, никого нет... Выключи, пожалуйста, фильм давно кончился. И познакомь меня с молодым человеком.

— Это Олег...

— Очень приятно. Меня зовут Людмила Александровна. Скажу тебе по секрету, Олег, что когда входит хозяйка, а тем более когда вас представляют, имеет смысл встать.

Олег поднялся.

— Я буквально на двадцать минут,— обратилась Людмила Александровна к дочери.— Свари, пожалуйста, нам кофе. А мы пока поболтаем с твоим гостем.

Лена на деревянных ногах вышла из комнаты.

— Прошу,— Людмила Александровна провела Олега в дальнюю комнату. Навстречу ей бросился пудель.— Заперли бедного Томаса, заперли бедную собаку,— она погладила пса, села в кресло и указала на другое.— Прошу.

Олег сел. За спиной хозяйки, во всю стену были фотообои — сосны на песчаном берегу и море до горизонта.

— Вы давно встречаетесь с Леной? Впрочем, я сама могу сказать: около месяца, верно? Учителя стали жаловаться, невнимательна... Друзья стали реже бывать. У Лены много друзей — одноклассники, студенты... Потом, между прочим, сказала, что познакомилась с мальчиком из детдома. Я за самый широкий круг общения... Но, Олег, понимаете, у Лены совершенно нет времени. Абсолютно! Она учится в спецшколе, занимается с репетиторами. Она будет поступать и должна поступить. Пожалуйста, не надо отвлекать ее... Если вы ее действительно любите, значит, вы хотите, чтобы у нее все было хорошо... Только не подумайте, что я запрещаю вам встречаться. Приходите, когда она свободна. Ну, скажем, в четверг вече-

ром. Мы всегда будем рады. Правда, Томас? Смотрите кино, отдыхайте, разговаривайте...— она говорила спокойно, даже приветливо, глядя в глаза.— Договорились? Вот и хорошо. А сейчас ей надо заниматься, поэтому я с вами прощаюсь...

Лена вышла в прихожую из кухни, растерянно переводя глаза с Олега на мать.

— Что? Все в порядке,— Людмила Александровна погладила ее по голове.— Мы с Олегом друг друга поняли и, надеюсь, будем дружить. Да, Олег?

— Да,— Олег открыл дверь и кивнул Лене.— Пошли!

— Лена! — резко сказала Людмила Александровна.

— Ты идешь или нет?

Лена стояла, сжимая дрожащие губы, умоляюще глядя на них.

Олег вышел и закрыл за собой дверь...

На следующий день Лена ждала его неподалеку от школы.

— Здравствуй...

Олег молча прошел мимо. Лена догнала, пошла рядом, заглядывая снизу ему в лицо.

— Ну, не обращай внимания... Она же повернутая на «своем круге»... «Из нашего круга, не из нашего...» Ненормальная, понимаешь! У каждого свой сдвиг...

— Иди занимайся.

— Слушай! — крикнула Лена.— Я могу сказать?! Даже в суде последнее слово есть!..— Лена отвернулась, прикусив губу, справляясь со слезами.— Вот ты говорил про свою мать... У тебя она такая, а у меня — такая. Ты ведь не виноват — и я не виновата! Я сто раз мечтала из дома уйти. Хочешь, вместе уйдем? Я на все готова, понимаешь?.. Я тебя люблю!

Олег холодно, внимательно смотрел на нее. Потом сказал:

— Пойдем,— и быстро, решительно зашагал вперед.

Они спустились по крутой улочке мимо детского дома, через безлюдный городской парк на берег реки. В небольшой ложбинке, укрытой густым кустарником, Олег остановился. Место было обжитое, на земле лежали доски от садовых скамеек. Наверху была обшарпанная балюстрада парка, тут и там валялись битые бетонные вазоны и скульптуры.

— Раздевайся.

Лена вскинула на него испуганные глаза.

— Зачем ты так?..

Олег молча ждал.

Лена опустила голову. Неуверенно коснулась верхней пуговицы школьного пиджака, расстегнула, сняла пиджак, оглянулась, ища, куда положить, и бросила на доски.

— Пойдем ко мне...— тихо попросила она.— Ее сегодня точно не будет до шести...

— Раздевайся.

Лена сняла юбку и футболку.

— Ложись.

Лена присела на доски, потянула его за руки к себе.

— Иди сюда...

Олег отбросил ее руки.

— Я воровать не умею,— срывающимся голосом сказал он.— Ты сначала у мамы разрешения спроси. И у Томаса,— повернулся и пошел вниз, к реке.

Лена закрыла лицо руками и заплакала, свернувшись на холодных досках...

— Иностранцы!! Ребя, иностранцы-ы! — детдомовцы толпой кинулись во двор.— Петух! Сеструха твоя приехала!

У ограды стоял красный «Икарус». Белка, ослепительная, нездешняя, разговари-

вала с воспитателями. Бородатый мужик в шортах до колен что-то спросил Белку, указывая на дом, она ответила, бородатый восторженно заорал своим, те высыпали из автобуса, начали совать малышам жвачку и безделушки. Бородатый бесцеремонно растолкал воспитателей, выстроил в ряд, поставил сюда же подошедшего Олега, сфотографировал на фоне дома, с сияющей Белкой в центре.

Белка выбралась из толпы и отошла с братом в сторону.

— Ты откуда? — спросил Олег.

— Практика. Югов в Полотняный Завод возила... Как ты?

— Нормально.

— А знаешь, где я вчера вечером была? — загадочно спросила Белка.— У мамы.

— У чьей?

— У нашей. Нашей с тобой.

— У меня нет матери,— сказал Олег.— И не было. Никогда.

Белка покачала головой.

— Не надо так, Олежка. Она сама себя наказала. Ты знаешь, она ведь так замуж и не вышла...

— Да мне наплевать, вышла она замуж или нет! — заорал Олег.— Она мне чужая, поняла! А ты ходи к ней, ходи, может, денег даст! А про меня передай — пусть забудет, а я про нее давно забыл!

— Глупый ты, Олежка,— вздохнула Белка.— Она плакала весь вечер. И я с ней на пару. Весь вечер ревели в два ручья... На вот,— она протянула черный кожаный футляр.

— Что это?

— Бритва. Подарок тебе.

— Подарок? — спросил Олег, весело улыбаясь. Он открыл футляр, бритва выпала на землю.— Подарок от любимой мамочки! — он изо всех сил ударил по ней каблуком.— Руки! — заорал он.— Руки дай! — он сгреб обломки и вместе с землей вывалил в покорно подставленные сестрой ладони.— На! Поди брось ей в морду! От любящего сына!

— Какой же ты злой, Олежка...— тихо сказала Белка.

Во дворе учебного комбината одноклассники отмывали руки от машинного масла, брызгаясь и дурачась. На улице за воротами стояла вишневая «семерка», в кабине сидела Людмила Александровна, нервно курила, поглядывая в их сторону.

Когда Олег с компанией базовских ребят появился в воротах, она бросила сигарету и вышла из машины.

— Олег!

Все обернулись, кто-то присвистнул, разглядывая роскошную тетку с «Жигулями». Людмила Александровна нервно сжимала губы, ожидая, когда Олег подойдет.

— Я хочу с вами поговорить...

Олег молча слушал.

— Собственно, я... хотела вас пригласить к нам...

— В четверг?

— Когда хотите. Я, может быть, тогда неверно выбрала тон, но... я не понимаю, на что вы могли обидеться?.. Лена болеет, и вы должны ее навестить...

— Я никому ничего не должен,— он двинулся дальше.

— Подождите! — вскрикнула Людмила Александровна.— Вы хотите, чтобы я унижалась? Хорошо... если вам так хочется...— Она шарила дрожащими пальцами в пустой пачке. Олег протянул ей «Астру», она прикурила, из последних сил сдерживая слезы.— Хорошо: я прошу вас! Прошу!.. Я не понимаю, что происходит... Я искала ее по всем больницам... в моргах... Я боюсь... Она третий день молчит...—

она досадливо отвернулась, вытирая слезы.— Ну вот... Вы это хотели увидеть, дрянной мальчишка?.. Вы довольны?..

В дверь комнаты постучали. Лена чуть отстранилась от Олега, быстро поправляя волосы.

— Да, мам!

Людмила Александровна заглянула в комнату.

— Я на полчаса... Здравствуй, Олег. Давайте обедать. Лена, из сумки возьми,— она направилась в ванную.

— Ура, мороженое! — Лена вприпрыжку помчалась на кухню, мимоходом чмокнула мать в щеку.

— Ну что такое опять! — та раздраженно щелкала выключателем.— Олег, будь добр, вкрути новую лампочку!

Олег встал на край ванной, нащупал в полутьме плафон. Дверь на кухню закрылась.

— Елена, мне не нравится, что он ходит к тебе, когда меня нет,— вполголоса сказала Людмила Александровна.

— Так. Опять начинается? — так же тихо ответила Лена.

Олег вывинтил плафон, взялся за перегоревшую лампочку. Цоколь повизгивал при вращении.

— Я надеюсь, ты еще не успела натворить глупостей?

— Что ты имеешь в виду?

— Ты прекрасно понимаешь, о чем я.

Олег все медленнее вращал лампочку, прислушиваясь.

— Если ты хочешь спросить, спала ли я с ним,— спокойно сказала Лена,— то да.

Некоторое время на кухне было тихо.

— Я надеюсь, по крайней мере...

— Не волнуйся, я взрослая умная девочка.

— Ты стала циничной.

— Это дурное влияние улицы.

— Почему ты со мной так разговариваешь?

— Потому что я тебя ненавижу. И себя тоже. Всех нас, сытых, ухоженных,благополучных...

— Ну, это пройдет,— принужденно засмеялась Людмила Александровна.— Это как корь, ветрянка — главное, вовремя переболеть. Я тебе напомню этот разговор года через три.

Олег последний раз повернул лампочку — она вспыхнула, на мгновение ослепив его.

Обедали втроем за маленьким кухонным столиком.

— От отца ничего? — спросила Людмила Александровна.

— Я утром не смотрела, мам.

— Значит, нет... Когда же виза придет? Я сегодня слушала погоду на планете — в Женеве двадцать два, представляете?.. Олег, бери сметану... Что в школе?

— Ничего сверхъестественного,— пожала плечами Лена.— Экзаменами пугают.

— Правильно пугают. Вас не напугать, вы с места не сдвинетесь,— Людмила Александровна взглянула на часы.— Кошмар! Мороженое в вашу пользу...

Запищал телефон. Лена обернулась — телефон стоял на подоконнике у нее за спиной.

— Алло!... Машка, привет... Нет, жую...

Людмила Александровна подняла глаза и молча, в упор, с ненавистью посмот-

рела в глаза Олегу. Они долго, не двигаясь, не мигая, смотрели в глаза друг другу за спиной у весело шебечущей Лены...

Автомат щелкнул и проглотил монету.

— Слушаю,— брезгливо сказал мужской голос.

— Лену можно к телефону? — спросил Иванов.

— Нет здесь таких,— и тотчас — короткие гудки...

...У подъезда стояла «Волга», Людмила Александровна распоряжалась: что из вещей в кабину, что в багажник. Лена бросилась навстречу Олегу, остановилась за шаг, опустив голову.

— Уезжаешь? — сказал он.

— Виза пришла...

Олег кивнул.

— Когда?

— Завтра утром самолет... Переночуем в Москве...

— Ну, все? — Людмила Александровна направилась к подъезду.— Елена, ничего не забыла? Запираю.

Лена, не оборачиваясь, досадливо помотала головой.

— Ну, пока,— сказал Олег.

— Слушай! — отчаянно сказала Лена.— Ты думаешь, мне нужна эта их Швейцария?! Я сказала: не поеду! Хоть убивай, не поеду! Она сказала: тогда выбирай — в интернат или к тетке в Челябинск... Я три дня ревела. А что я могу? Я как багаж при ней...— Лена снова погасла.— Отцу ведь тоже там одному...

— Конечно.

Людмила Александровна вернулась к машине.

— Елена, заканчивай!

— Я вернусь через год...

— Хорошо,— сказал Олег.

— Закончу школу — и вернусь!

— Хорошо. До свидания.

— До свидания, Олег! — сказала Людмила Александровна.

Олег оглянулся на ее победную улыбку и пошел через двор.

Он брел по вечернему городу, исподлобья глядя в лица прохожим. Из окон ресторана гулко бухала музыка. У входа была суета: двое взрослых парней затаскивали в машину пьяную Любаню, та вырывалась. Швейцар равнодушно наблюдал из-за стеклянной двери.

— Ну, давай, Любаня, давай, несерьезно,— один из парней легонько ударил ее ладонью по лицу.

Олег метнулся к ним, с разбега свалил одного, налетел на второго. Растерявшиеся парни попрыгали в машину. Олег ударил по стеклу, пытаясь разбить, пнул ногой в дверцу. Машина, оставив на асфальте дымящийся след, рванула с места.

Любаня с восторженной улыбкой наблюдала за дракой. Олег развернулся к ней и ударил ее кулаком по лицу. Подбежал милиционер, обхватил Олега сзади, тот подсек его, и оба повалились на тротуар.

Любаня растерянно провела ладонью по разбитым губам, опустила глаза на пятнышки крови на белом воротничке.

— Дурак...— всхлипнула она.— У меня же кофта новая...

Олег сидел в КПЗ, опершись локтями о колени. На соседней койке храпел оборванный пьяный парень.

Открылась дверь, пожилой сержант заглянул в камеру:

— Петухов, на выход!

Сержант усадил его около двери начальника отделения. Вскоре на пороге появилась Белка, за ней улыбающийся майор.

— Лучше вы к нам, товарищ майор! — смеялась Белка.— Пойдем,— кивнула она Олегу.

— Предупреждение на первый раз,— без улыбки сказал ему майор.— Иди. Сестре спасибо скажи.

Выйдя из отделения на улицу, Алла сняла с лица улыбку. Устало потерла глаза, достала сигареты.

— Олежка,— тихо сказала она,— я тебя прошу — доживи спокойно до армии... Я вытащу тебя отсюда, только доживи до армии... не наделай глупостей, я очень тебя прошу...

Веселый милицейский капитан деловито полистал паспорт. Кроме него в кабинете сидел за столом спиной к Иванову длинный лейтенант, что-то писал, аккуратно макая перо в пузырек с тушью.

— Иванов. Олег Николаевич... Ну что же, Олег Николаевич, поздравляю с возвращением, так сказать, к гражданской деятельности,— капитан протянул паспорт и вдруг, хитро глядя на Иванова, сказал: — А ведь я вас помню, Олег Николаевич! Вы у нас фамилию меняли, нет? Года два назад. Я еще вас отговаривал, фамилия-то у вас была хорошая... Как же... м-м... нормальная русская фамилия...

— Петухов,— мрачно сказал лейтенант, не оборачиваясь.

— Точно! — обрадовался капитан.— Петухов! Я, скажем, сам Дроздов, тоже с птичьим уклоном, и ничего, жив пока... Вот в том году девушка была, симпатичная такая, зовут Катей, а фамилия — Продажная. Ей замуж идти, а она — Продажная! Это я понимаю... Не жалеете еще?

— Нет,— сказал Иванов, принимая паспорт...

Он ждал около серого шлакоблочного здания фабрики. Из дверей толпой выходили женщины, разглядывали Иванова, хихикали, оборачивались. Наконец, он зашел в опустевшую проходную. Мужиковатая вахтерша в берете разговаривала с пожилой работницей.

— А Люба Зарубина ушла уже? — спросил Иванов.

— Какая Люба? — переспросила вахтерша.

— Зарубина. В пошивочном цехе работает.

— Работала,— поправила пожилая.— Выслали ее.

— За что? — потерянно спросил Иванов.

— За то самое, за чем ты пришел,— с неприязненной усмешкой ответила женщина и повернулась к вахтерше...

Люба взобралась по пожарной лестнице, открыла окно на втором этаже общежития. Олег залез следом и оказался в большой комнате с жестяными мойками и развешанным бельем. Люба выглянула в коридор, прижала палец к губам...

Окно наливалось синью предутренних сумерек. Постель была расстелена на полу, между четырех пустых кроватей.

— Ты меня всего обплакала,— сказал Олег.

Люба подняла заплаканное лицо, виновато улыбнулась.

— Глаза какие-то плакучие... Не пущу! Не отдам! — она снова уткнулась ему в грудь.

— Тише...

— Да пусть слышат! Им какое дело!

— Что тебе завтра будет...

— Ничего завтра не будет! — плакала Люба.— Завтра не будет! Два года не будет!.. Я с ума сойду!..

Утром они стояли на платформе у электрички — Люба поодаль, среди провожающих, Олег в строю похмельных новобранцев — и, не отрываясь, смотрели друг на друга. Шла перекличка.

— Кого нет? Воропаева? — спросил лейтенант.

— Да вон несут! — в строю радостно заржали.

Пятеро парней тащили на плечах пьяного Воропаева.

— Братва! Братва! Спите спокойно! Я на страже! Люби-имый го-о-ород! — орал тот, размахивая длинными руками.

Воропаева сгрузили прямо в двери электрички, следом стали садиться остальные. Олег бросил рюкзак на полку, вышел в тамбур. Люба обняла его под курткой и затихла, прижавшись щекой. Призывники торчали из дверей и окон, Воропаев, чуть не выпадая из двери, орал, как заведенный:

— Братва! Бррратва!! Они не пройдут!!

— Пора,— сказал Олег.

Люба, не поднимая головы, кивнула.

— Все в вагон,— вышел в тамбур лейтенант.— Давай-давай, родишь сейчас,— он оттащил орущего Воропаева от двери. Оглянулся на Любу.— Девушка...

Олег посмотрел на него, и лейтенант ушел.

Двери захлопнулись.

— Тебя же с работы выгонят,— сказал Олег.

Люба подняла голову и со счастливой улыбкой сказала:

— Да наплевать... У меня тетка в Москве. Переночую — и обратно...

У московского сборного пункта — типовой блочной школы, обнесенной забором,— призывников снова пересчитали. Когда их стали уводить, Люба бросилась к Олегу:

— Телефон! Телефон! — она судорожно искала ручку.

— Там неоткуда звонить, девушка,— сказал лейтенант.

— Триста шесть-двенадцать-десять! — закричала Люба.— Если ты не позвонишь, я буду знать, что тебя нет!..

В коридорах и классах школы стояли жесткие скамейки. Повсюду сидели, лежали, бесцельно слонялись сотни призывников, деловито сновали офицеры со списками в руках.

В большой комнате четыре усталых парикмахера в хэбэшках быстро снимали с голов прически, пятый сгонял щеткой разноцветные волосы в угол и отправлял их в большие брезентовые мешки.

— Эй, шеф, сними каракулю-то,— Воропаев разглядывал зигзаг короткой шерстки у себя на лысине.

— Так хорош,— буркнул парикмахер.— Следующий.

— Руки к жопе, что ли? Остриги ровней, говорю!

— Уши сейчас обстригу! Вали отсюда, суслик!

Олег угрюмо наблюдал, как оголяется его череп.

Выходя из комнаты, он увидел свою седую прядь в мешке разноцветных волос.

Он нашел в спортзале, сплошь заставленном скамьями, свободное место под баскетбольным кольцом и сел.

— Если вызывают — сразу не ходи,— поучал кто-то соседа,— сперва узнай, куда команда. Если на Север или на флот — сиди, молчи, кто тебя тут найдет... Говорят, парень тут два месяца жил, с последней командой уехал...

— Да ну... прокиснешь тут,— отозвались с другой скамьи.— Ребра уже болят — на досках спать.

К Олегу подошел парень из калужской группы.

— Как тебя... Иванов? Выпить хочешь? — отвел полу телогрейки — за пояс была заткнута бутылка «Пшеничной».

Они вышли в вестибюль. Здесь была новая группа, еще не стриженная. На полу, привалившись спиной к стене, свесив голову на грудь, сидел патлатый парень.

— Во напровожался! — хохотнул земляк.

К пьяному подошел врач, пощупал пульс, равнодушно сказал: «скорую» и ушел.

Олег следом за земляком вышел во двор, вытоптанный, голый, со спортивным городком и сортиром-вагончиком.

— Спрятаться-то некуда...— земляк был какой-то нервный, дерганный, с бегающими глазами.— Сюда, что ли...

Они поднялись по железной лесенке в сортир. Земляк зубами открыл бутылку, протянул Олегу.

— Ну, с прибытием, что ли...

Олег с трудом отпил теплой водки, вернул земляку. Тот глубоко вздохнул, но пить пока не стал, спросил:

— Кто это была-то — невеста или так?

— Невеста.

— Угу,— земляк глотнул из горлышка.— А у меня вчера все сразу — и свадьба, и проводы. Женился я вчера.

— Поздравляю.

— Угу,— земляк отпил еще и вдруг тихо, зло засмеялся.— Ну, говорит, теперь твоя. Давай, говорит. Теперь жена, говорит, теперь положено. Думает, я дурней паровоза! Я ворота отворю — гуляй два года! Всю ночь ревела — как же, говорит, жена и нетронутая. А я говорю — вернусь, говорю, проверю. А если, сука, говорю, целку порвешь,— убью! Убью, зараза, задушу! — он сдавил бутылку так, что побелели пальцы, допил водку, бросил бутылку куда-то в железное нутро сортира.

У дверей сборного пункта стояла «скорая». В вестибюле фельдшер разбирал шприц, врач снимал с руки парня резиновый жгут. По трансляции называли фамилии очередной команды, Олег услышал свою. Подлетел запыхавшийся Воропаев.

— Прячься, Иванов! Дыра! На сто верст никого, кроме белого медведя!

— Какая разница,— Олег пожал плечами и двинулся дальше.

— Как знаешь. Ты меня не видел!..

В классе стояли двухъярусные койки с голыми сетками. Олег лежал на нижней, подоткнув под голову куртку.

— А что же, товарищ сержант,— ни отпуска, ни увольнений? — жалобно спросил кто-то.

— А куда увольняться? — буркнул сверху сержант.— До Большой земли полтора суток с пересадками... Про отпуск он думает. Тебе до отпуска, как до пенсии.

— Служить так служить,— неожиданно звонко сказал мальчишка с соседней койки.— Школа через улицу, работа рядом, и отслужить поближе. Всю жизнь на привязи.

— Это кто там такой умный? — спросил сержант.— Завьялов, что ли?

— А лучше два года людей не видеть? — буркнул кто-то.

— Не знаю,— сказал мальчишка.— Я сам туда напросился.

— Ну и дурак,— ответил сержант.

— А как деды, товарищ сержант,— осторожно спросил кто-то.— Сильно гнут?

— Как везде... Все, закончили собрание! — прикрикнул сержант.— В пять подъем, в шесть выходим.

Олег вдруг вскочил, надевая куртку, двинулся к двери.

— Эй, воин, далеко? — спросил сержант.

— Вернусь.

— Эй, на место!.. Я кому сказал!..

Олег уже вышел в коридор, сержант догнал его.

— Ты что, суслик, не понимаешь? Я сказал — на место!

— Слушай, сержант...— Олег лихорадочно оглядывал конопатое лицо сержанта. За спиной у того была дверь умывальника, Олег втолкнул туда сержанта, просунул в дверную ручку швабру, открыл окно, спрыгнул со второго этажа, перевалился через забор и быстро пошел к автомату...

Он ждал, прячась за телефонной будкой. В конце улицы показалась бегущая Люба, Олег бросился навстречу.

— Когда? — издалека крикнула Люба.

— Утром.

Они обнялись посреди улицы, между спящих домов, тяжело дыша от бега, потом бросились в подъезд. На внутренней двери был кодовый замок, Олег с отчаянием ударил по нему кулаком.

За углом дома стоял остов грузовика, без колес, без кузова, они забрались в кабину, Люба откинулась на продавленное сиденье, одной рукой прижимая к себе Олега, другой расстегивая куртку и кофту...

Медленно светало. В домах стали зажигаться окна.

— Пора,— сказал Олег.

Люба кивнула, не поднимая лица.

— Не плачь.

— Я не плачу,— она вскинула на него сухие глаза.

— Подъем через десять минут.

— Подожди,— безжизненным голосом сказала Люба.— Еще чуть-чуть... Я сама уйду. Когда смогу... Только ты меня тогда уже не останавливай...— она внимательно смотрела ему в лицо. Потом медленно отстранилась.— Всё...

Она выбралась из кабины и, не оглядываясь, пошла по улице, по первому тонкому, нетронутому снегу...

Иванов вышел из автобуса на бетонку и двинулся за случайными попутчиками — мужиком и теткой. Мужик нес рюкзак, у тетки были сетки с черным хлебом.

Попутчики вскоре свернули к виднеющейся на горизонте деревне, Иванов пошел прямо.

Показались терриконы, дощатые строения шахт с вагонетками на канатной дороге, несколько одинаковых домиков.

Потом Иванов ждал в большой комнате с плакатами на стенах. Вошла Люба в телогрейке и сапогах. Замерла на пороге, увидев Иванова, торопливо стащила повязанный по-бабьи платок, села по другую сторону стола.

— Вернулся? — простуженным голосом спросила она, глядя на свои обветренные руки, сложенные на коленях.

Иванов молча смотрел на нее.

— Ну, что смотришь? Горбатого могила исправит... Ты что, правда, поверил, что я тебя ждать буду? — она наивно вскинула брови.— Дурачок! И что писала — поверил? Я же врала все! Чтоб тебе, дураку, спокойно там... Я в тот же день, как от тебя отвязалась, мужика сняла командировочного. А на другой — другого! Каждый день с новым! Ух-х, погуляла! — она захохотала.— Из кабака не вылазила! С одним пришла, с другим ушла! Кто понравится — тому даю! Не то что с тобой за ручку ходить!.. А письма с мужиками сочиняла! Ох, ржали, как ты там их читаешь...

Иванов поднял руку, Люба вздрогнула, замерла на полуслове, прикрыв глаза, ожидая удара. Иванов чуть коснулся пальцами засаленного локтя телогрейки.

— Выходи за меня замуж.

Люба растерянно глянула на него.

— За кого?.. За тебя? Я?.. Да на хрен ты мне сдался сто лет! Кому ты нужен! Замуж, ха! — Люба то ли всхлипнула, то ли засмеялась.— Что, оголодал? Ну так деньги давай, привез? Я теперь даром не даю... Ну, что ты приперся? Ладно. Все. Поговорили. Иди...— она прикусила губу, чтобы не расплакаться.— Ну, иди, пожалуйста... Здесь опер на меня глаз положил. Донесли уж, наверное...

Иванов медленно поднялся.

— Подожди! — Люба схватила его за рукав шинели.— Я сама уйду... Только совсем уже. Не приезжай больше... У тебя все хорошо будет. Правда, я знаю... Ну... все.

Она встала и, по-мужицки шагая в тяжелых сапогах, пошла к двери...

Иванов шел по бесконечной пустынной бетонке. Давно стемнело, только на горизонте осталась еще полоска заката...

Он включил свет на кухне, закурил и сел, сгорбившись за столом. Появилась Алла в наброшенном на плечи халате, щуря заспанные глаза, села рядом.

— Ты так страшно скрипишь зубами во сне,— сказала она.— Я просыпаюсь,— она мягко провела ладонью по его волосам.— Тебе нельзя все время одному. Надо общаться с людьми...

Иванов молча курил. Алла отняла у него сигарету.

— Пойдем,— она потянула его за руку.

Они снова легли в комнате — Алла на диване, он на раскладушке. И снова навалилась темнота...

...Только дежурная лампа над тумбочкой дневального тускло высвечивала центральный проход в казарме между кроватей.

Хлопнула дверь, в казарму вошел конопатый сержант, которого Иванов запер в умывальнике на сборном пункте.

— Говорят, суслов из приемника привезли? — громко спросил он.— Кому спим?! Деды! Чего тихо, будто не праздник! Дежурный кто? Бутусов, поднимай суслов — поздравлять будем!

— Суслы, подъем! — скомандовал коренастый, мощный Бутусов.— Строиться на торжественную поверку!

Дневальный поднял трубку телефона.

— Слышь, кто из офицеров в казарму пойдет, свистни.

Кое-кто из молодого призыва поднимался, строился в проходе — в бесформенном байковом белье и брезентовых шлепанцах.

— Чего мало? Остальные где? Где они спят-то?

— По одежде смотри,— велел конопатый.

Деды пошли вдоль прохода, приглядываясь к сложенной на табуретках форме. Обнаружив новую хэбэшку, скидывали ее владельца вместе с матрацем на пол.

— Подъем была команда! Вредно спать на первом году!

В проходе выстроилась неровная шеренга, новобранцы крутили стрижеными головами, не понимая, чего от них хотят.

Иванов лежал в ближнем к выходу углу казармы и, не поднимая головы, напряженно наблюдал за шабашем. Бутусов, не дойдя до него, повернул обратно.

— Все, что ли?.. Ровняйсь! Смирно!

Новобранцы кое-как подровнялись и вытянули руки по швам коротких кальсон. Бутусов открыл список личного состава.

— Чоботарь!

— Я.

— Головка от болта,— сержант подошел к нему.— Кругом!

Тот повернулся, и конопатый с силой ударил его в поясницу, по почкам. Чоботарь охнул, качнулся.

— Не слышу! — сержант ударил его еще раз.

— Служу Советскому Союзу! — выкрикнул Чоботарь.

— Алимов! — прочитал следующую фамилию Бутусов.

— Я.

— Кругом! — и снова глухой удар.

— Служу Советскому Союзу!

Иванов дотянулся до своей табуретки, вытащил ремень из-под хэбэшки и стал тщательно наматывать его на кулак.

— Никишин!

— Я.

— Это ты, что ли, из театрального? — вспомнил Бутусов.

— Дай я артисту отвешу! Я! Моя очередь! — деды столпились около Никишина. Тот стоял неподвижно, опустив голову, только покачивался от ударов, повторял:

— Служу Советскому Союзу... Служу Советскому Союзу...

— Да вы что, озверели, что ли? — стоявший с краю шеренги Завьялов вдруг сорвался с места и оттолкнул конопатого сержанта.— Да вы что, ребята... Вы с ума посходили все?

— А это кто такой? — обернулся к нему сержант.— Это ты, умник? Ты же дедушку Советской Армии толкнул! Дедушка два года пахал, а ты дедушку обижаешь...

— Я тоже два года служить буду. И он! И он!

— Ты на гражданке баб давил, а дедушка портянки нюхал! — юродствовал конопатый.— Двадцать почек! Кругом!

— Убери руки.

— Что-о? Я же тебя раком согну,— конопатый коротко замахнулся — Завьялов вздрогнул и вскинул руки, защищаясь. Сержант замахнулся еще раз, и снова тот беспомощно дернулся.

Деды покатывались со смеху.

— Кругом, я сказал! — миролюбиво приказал сержант и несильно, не ударил даже, а толкнул его в лицо.

И тут случилось то, чего никто не ждал. Мальчишка размахнулся и неумело ударил его в ответ. Смех мгновенно смолк.

— Ты, сусол вонючий...— медленно процедил конопатый.

Иванов спрыгнул с кровати.

— Отошли от него все! Быстро! — он встал рядом.

— Ну, кино! Это еще кто нарисовался? — сержант обернулся к нему.— Какая встре-е-еча! — радостно протянул он.— Ребята, это мой! Ну, как попрощался? Должок с тебя. Выбирай — сто почек или крупно говорить будем...

Иванов тоскливо оглядел тусклую казарму с бесконечными рядами кроватей, покорных судьбе новобранцев и веселых дедов. Повернулся кругом — и с разворота всем весом ударил замотанным кожей кулаком в конопатое лицо сержанта...

Иванов и Завьялов отмывали кровь с лиц, склонившись рядом под кранами.

— Ты-то чего полез? — спросил Иванов.

— А что ты предлагаешь? Портянки им стирать?

— Стирай, если драться не умеешь.

Завьялов прополоскал рот водой, выплюнул розовую пену.

— Тебя как зовут?

— Олег.

— Александр,— они подали друг другу руки.

Они закурили, с трудом сжимая сигареты в разбитых губах.

— Ты где? — спросил Иванов.

— В политотделе.

— Я в дизельном... Поодиночке драться будем... Только учти: еще раз полезешь за этих заступаться, я не встану...

Утром молодые солдаты прибирались в казарме. Деды, расхристанные, сонные, слонялись без дела, Бутусов ходил с повязкой дежурного.

— Как выспался, Седой? — он насмешливо похлопал Иванова по плечу. Тот локтем сбросил его руку.— Споко-ойно! — Бутусов, посмеиваясь, направился было дальше.— А это чья кровать?! Люкин! Серега! Это твоя, что ли?

— Ты оглох, Седой? — заорал Люкин.— Я же сказал: заправишь!

— Сам заправишь,— спокойно ответил Иванов.

— Что? — потрясенно спросил Люкин.— Что ты сказал, суслик? — он растерянно оглянулся на своих.— Нет, я же человеческим языком ему сказал...

Конопатый Земцов подошел вплотную к Иванову.

— Тебе что, мало, Седой? С первого раза не доходит?

Александр встал рядом с Ивановым.

— Дивизион, смирно!! — истошно заорал дневальный.

— Ладно, суслики,— негромко сказал Земцов, меряя их глазами.— После отбоя разберемся.

В казарму вошел капитан Манагаров.

— Дежурный, заканчивай уборку... Это что такое? — он уставился на опухшее лицо Александра.

— Упал, товарищ капитан.

— Земцов! — не отводя от него глаз, сказал капитан.— Что-то странно у вас молодые бойцы падают.

— Неопытные еще, товарищ капитан,— ответил тот.

— Ну-ну...— Манагаров оглядел дедов и двинулся дальше...

В столовой деды сгребали с миски кусковой сахар. Кто-то из молодых потянулся за сахаром, Давыдов ударил его по руке:

— Для зубов вредно на первом году,— и взял последние куски.

Сидящий напротив Иванов молча перехватил его руку и, глядя в глаза, сдавил запястье. Руки обоих дрожали от напряжения. Пальцы Давыдова разжались, сахар высыпался обратно в миску. Иванов собрал его и положил себе и Александру.

— Давай, Седой, накручивай,— прошипел дед, потирая онемевшую руку.— В казарме поговорим...

Чоботарь, Алимов и Иванов работали в дизельном ангаре, по локоть в масле. Подошел Люкин, постоял, наблюдая.

— Алим, чего сухой тряпкой возишь? Масло казенное... Иванов, иди, поможешь.

Они отошли в глубину ангара.

— Слышь, Седой, тебе трудно кровать застелить? — негромко спросил Люкин.

— А тебе?

— Что я, у всей казармы на виду стелить буду? Засмеют же. Я своему деду стелил, тот своему. И тебе молодой стелить будет. Ну, такой обычай... Я молодых никогда не гнул, не люблю я этого. Служба у нас не бей лежачего! От начальства далеко, у всех тревога — ты в дизеле спишь! Я на дембиль пойду — ты на вездеходе ездить будешь. Только не лезь на рожон, давай по-хорошему, Седой.

— Разрешите идти? — равнодушно спросил Иванов.

— Не понимаешь, значит, по-хорошему? — спросил Люкин.— Ну, смотри, Седой! Ночевать-то все равно в казарму придешь...

Молодой призыв чистил картошку на кухне.

— Барыкин, ты же говорил — у тебя разряд по боксу! — горячился Александр.— Ты же любого из них положишь одним ударом! Важинас, ты же бугай накачанный! Давыдов тебе до плеча не достает, а ты сам почки подставляешь!

Все сидели, опустив головы, не глядя на него.

— Потому что каждый думает — пусть его, только бы не меня. А если ты скажешь «нет», я скажу «нет», он — все? Что они смогут сделать? Нас же элементарно больше!

— Все так служат! — сказал Важинас.

— Я лучше год отпашу, зато потом как человек буду жить,— сказал Барыкин.

— А что, можно год не быть человеком, а потом опять стать? — спросил Александр.— У тебя девушка есть, Чоботарь? Как ты ей в глаза после этого посмотришь? Она думает, ты самый лучший, самый... единственный, а ты дедам портянки стираешь! Как ты потом этими же руками к ней прикоснешься? Никишин, ты жене вот это расскажешь?

— Слушай, заткнись, а? — резко сказал Никишин.

— Правда, ребята,— сказал Важинас.— Вы что, особенные?

— Вы выступаете, а нам всем достается,— сказал Барыкин.

— Я человеком хочу быть! И буду! И не время от времени, а всегда! Ты-то что молчишь, Олег?

Иванов равнодушно пожал плечами, дочищая картошку.

— Мы убрались, ребята,— тогда смахнете, что осталось? — сказал Чоботарь.— Пошли, Алим...

— Ящик отнесем,— кивнул Никишин Важинасу.

— Отстой, что ли, на ночь слить? — задумчиво сказал Барыкин.

Все разошлись, Иванов и Александр остались вдвоем.

— Наговорился? — насмешливо спросил Иванов.— Разбежались, крысы — только бы с нами в казарму не идти.

Они покурили, сидя напротив на табуретках.

— Ладно, пойдем,— Александр бросил сигарету.— Все равно идти. Волков бояться — лучше сразу повеситься.

По пути Иванов заглянул в разделочную, взял гирьку, взвесил на ладони и опустил в карман.

Они медленно, плечом к плечу шли по коридору. Темный провал ночной казармы приближался. Они прошли мимо дневального, шагнули в темень казармы — все было спокойно. Разделись и легли, чутко прислушиваясь к тишине...

Вездеход, вспарывая снег гусеницами, развернулся у казармы, из кабины появился Люкин и торжественно вскинул над головой пачку писем и посылку.

Александр дочитал письмо, аккуратно сложил и порвал.

— Ты чего? — Иванов оторвался от Белкиного письма.

Александр усмехнулся и с выражением прочитал, переводя взгляд с одной половины письма на другую:

— «Я по-прежнему считаю, что твой поступок — минутная... блажь, рецидив подросткового максимализма... Ты сам это поймешь и пожалеешь... о двух годах, вычеркнутых из жизни. Надеюсь, ты извлечешь из... службы хоть какую-то пользу и вступишь в партию — там это проще...»

— Кто это? — спросил Иванов.

— Папенька... Меня поражает не смысл даже — в конце концов, он продукт своей эпохи,— а откровенность!

— А что за поступок?

— Университет бросил... Конкурс-то я не прошел. Месяц уже отучились — узнал, преподаватель один сказал, что папенька меня пропихнул. Через задний проход...

— Я бы на его месте с тобой разговаривать не стал. Надавал бы по роже и отволок за шиворот обратно.

Александр резко обернулся к нему.

— Ты что, считаешь, ты один на свете такой...

— А ты нас не равняй,— спокойно сказал Иванов.

Земцов, топая сапогами, вошел в спящую казарму.

— Кому спим?! Подъем — сирена — стройся по диагонали — через одного в шахматном порядке!!!

— Забодал, Земцов,— буркнул кто-то из дедов.

Земцов сел на кровать и принялся стаскивать сапоги.

— Устал дедушка... Никишин! Никишин! Дрыхнет, что ли, отец Гамлет? — Земцов запустил в Никишина сапогом.— Ко мне! Сапог не забудь!

Никишин принес обратно сапог и встал у кровати.

— Сколько дедушке служить осталось?

— Сто восемь масел, тридцать яиц, пятнадцать бань.

— А сахара сколько?.. Не знаешь? Правильно — сколько дедушка захочет...— Земцов улегся под одеяло.— Вас там петь учили в училище вашем? Спой-ка мне колыбельную. «Спят усталые игрушки», знаешь?

— Спят... уста-алые игрушки... книжки спят...— на одной ноте зашептал Никишин.

— Хреново вас учили! — поморщился Земцов.— Слушай, Никишин, а ты ведь женатый, да? Во дурак! Вот ты сейчас здесь, а там твою жену кто-то приходует. Обидно, правда? — Земцов зевнул.— Расскажи лучше, какая у тебя жена. Толстая, да?

— Нет.

— Худая, значит? А грудь здоровая? Вот такая? — показывал Земцов.— Такая?! — он пнул Никишина.

— Нет.

— Значит, такая,— показал Земцов два кукиша.— Слушай, а ты ее целкой взял? Или уже порченая была?

Никишин молчал.

— Целка, я спрашиваю? — пнул его сержант.

— Да.

— До свадьбы, а? — подмигнул Земцов.— Не утерпел мальчишка. Долго ломалась-то?

— Валера! — Александр соскочил с кровати и подбежал к Никишину.— Валера, ты с ума сошел?! Ты человек или нет?!

— Свободен, сынуля. Тебя в последнюю очередь спросят. Долго ломалась, я говорю? — Земцов изо всех сил пнул Никишина.

— Нет...— чуть слышно сказал Никишин.

Александр растерянно отступил, оглянулся на Иванова.

— Ты-то чего дергаешься,— пожал плечами Иванов.— Она же видела, за кого идет.

Александр лег и накрыл голову подушкой.

— Ладно, Никишин, свободен,— сказал Земцов.— Чоботарь!

— Я, товарищ сержант,— подбежал Чоботарь.

— Колыбельную!

— Колы-э-бельная! — торжественно объявил Чоботарь.— Спят! усталые игрушки! Книжки спят! — он хлопнул в ладоши, чпокнул пальцем из-за щеки и отбил перепляс.

Казарма захохотала, все приподнимались посмотреть.

— А! деяла и! подушки! Ждут ребят! — заливался Чоботарь.

— Во артист!.. Никишин! Иди поучись!.. Давай, Чоботарь! — веселились и молодые, и ветераны.

Иванов с одногодками драил пол в казарме.

Хлопнула дверь, дневальный Давыдов выпрямился было, но в казарму вошли Земцов, Бутусов, Люкин и еще трое дедов.

— Сынуля на КП?

— В политотделе.

Деды неторопливо направились к работающим.

— Как дела, Седой? — спросил Земцов. Он наступил сапогом на край ведра, чуть покачивая его.— Свободны все! — обернулся он.— Ну! Быстро, я сказал!

Молодые, оглядываясь на Иванова, потянулись в курилку.

— Ну, что, Седой! Поговорим? — улыбаясь, спросил Земцов.

Иванов продолжал работать. Земцов все сильнее раскачивал ведро — и повалил его набок, окатив Иванова. Иванов подхватил ведро за дужку, оглядел залитые грязью брюки. И вдруг, разогнувшись, с размаху ударил ведром в лицо стоящего сбоку деда. Тот упал, в глубине казармы закрутилась куча мала, в тишине слышалось только тяжелое дыхание, удары и переступающие по грязи сапоги. Иванов, закрывая голову, уткнулся в грудь Давыдову. На поясе у дневального, подоспевшего на помощь дедам, болтался штык, Иванов выхватил его и, не глядя, ударил кого-то.

Деды расступились, сзади вдруг возник капитан Манагаров, он умело выбил штык из рук Иванова и скрутил его.

Бутусов, присев на корточки, с изумлением разглядывал кровь у себя на хэбэшке.

— Веревку неси! Веревку давай! — орал Земцов.— Он же бешеный, товарищ капитан! На людей кидается!..

Давыдов с карабином на плече открыл дверь камеры. Иванов сидел на откидной койке, опершись локтями на колени.

— На выход, Седой!

Он провел его по коридору.

— Куда? — окликнул Давыдова Земцов из курилки.

— В политотдел.

— Зачем? — насторожился Земцов.

— Не знаю.

— Смотри, Седой...— многозначительно сказал Люкин...

Майор-замполит положил перед ним срочную телеграмму. Иванов прочитал, равнодушно отодвинул.

— Я все понимаю,— сказал майор, кивнув на телеграмму.— И прими самое искреннее сочувствие. Я это пережил. Это к каждому приходит, рано или поздно. Так устроено в жизни... Но и ты меня пойми. Лучших ребят мы не можем отправить домой. Лучших! — подчеркнул он.— Это, конечно, особый случай, но я хочу, чтобы ты воспринимал это, как...

— Я не поеду,— сказал Иванов.

— То есть как? — майор медленно покачал головой.— Что же ты за человек такой, Иванов? У тебя мать умирает! Мать! Родная! Не важно, что там у вас было, но она же тебя носила, родила, кормила! В тебе кровь ее! У тебя хоть что-то живое вот здесь есть? — он постучал себя по груди.

Иванов скучно смотрел в окно.

— В общем, с тобой говорить! Вот командировочное. А вот здесь,— он перевернул бланк,— кроме военкомата, поставишь печать больницы, и врач пусть распишется, что был у матери. Понял? Все, вперед!..

Александр проводил Иванова до вездехода.

— Надо уметь прощать,— сказал он.— Твоя беда в том, что ты не умеешь жалеть и прощать...

— Она меня пожалела? — спросил Иванов, Александр хотел сказать что-то еще, он мотнул головой.— Ладно, хватит.

Помолчали. Люкин поднялся в кабину.

— Ну, давай,— сказал Иванов,— Держись здесь.

— Ты за меня не волнуйся,— кивнул Александр...

Белка сидела в больничном коридоре на клеенчатой кушетке. Иванов, в халате поверх кителя, подошел, сел рядом.

— Спит,— сказала Белка. У нее были запавшие глаза с синевой вокруг.— На морфии держат.

— Что там?

— Рак матки. Неудачный аборт.

— Ты давно здесь?

— Вчера утром.

Из палаты выглянула медсестра.

— Петуховы? Буквально две минуты...

Мать лежала у самой двери, укрытая одеялом до подбородка. Белка и Иванов остановились на пороге. Мать медленно перевела на них тусклые глаза. Старушечье лицо ее, обтянутое сухой желтой кожей, вдруг мучительно исказилось, по глубоким морщинам покатились слезы. Она прикрыла лицо ладонью, поверх тонких костлявых пальцев жадно глядя на детей.

Белка присела на край кровати, взяла ее за руку.

— Вот...— виновато, беспомощно сказала мать.

— Все будет хорошо, мам... Я говорила с врачом, все будет нормально. Завтра станет лучше, честное слово, он так сказал. Ты только не плачь, мам...

Другие больные в палате старательно смотрели в стороны.

Мать потянулась к халату, висящему рядом на стуле.

— Там...

— Что, мам?

— Ключ...

Белка вынула из кармана халата ключи, показала ей.

— Вы не ждите здесь... Возьми там... что надо...

— Все будет хорошо, мам. Я тебя в Москву заберу, я там договорилась... Мы с Олежкой тебя заберем отсюда.

Мать пыталась заглянуть ей за спину — Белка загораживала ей сына. Алла вскочила, и мать с той же цепкостью впилась взглядом в Иванова.

— Иди сюда,— негромко сказала Белка,— Подойди.

Иванов, не двигаясь, молча смотрел на мать.

— Иди сюда! — взвизгнула Белка.

— Все-все-все,— медсестра оттеснила ее от кровати.— Завтра придете... Они завтра придут, не надо волноваться...

Алла стремительно вышла из больницы, Иванов брел следом. Сестра остановилась у серебристой «восьмерки».

— В кого ж ты уродился... такой урод! — Белка распахнула, наконец, дверцу, завела мотор и рванула с места.

Иванов посмотрел ей вслед, сунул руки в карманы шинели и пошел в другую сторону. Был зимний вечер, тут и там в толпе прохожих мелькали спеленутые веревками елки.

«Восьмерка» обогнала Иванова и встала у тротуара.

— На сколько тебя отпустили? — не глядя на него, спросила Белка.

— Пять суток.

Белка развернулась.

— Чья это машина? — спросил Иванов.

— Одного человека...

Белка быстро прибрала в комнате, вынула из шкафа стопку чистых простыней. Иванов взял фотографию с серванта: он с Белкой в школьной форме, с цветами...

...Сервант, как заколдованный замок, навис над Олежкой. На потолке — круг света от настольной лампы. Белка в трусах и майке, навалившись грудью на край стола, пишет в тетради, поглядывая в учебник.

— А где мама?

— Мама на дежурстве. Спи,— отвечает Белка.

— Я боюсь.

— Чего ты боишься, глупенький? — Белка листает учебник и снова пишет, высунув от усердия кончик языка.

— Волк придет.

— Не придет — я же здесь.

— А вдруг придет?

— А я ему скажу: «Уходи отсюда, волк!» — не отрываясь от тетради, говорит Белка. Проверяет, поправляет букву.— «Уходи отсюда вон! Не трогай нашего Олежку!»...

В утренних сумерках Алла нашарила ногами тапочки у кровати и выскользнула в коридор, где заливался телефон.

Вернулась, села на кровать, сказала:

— Все...

На городском кладбище у каменной стены могильщики быстро выровняли могилу. Трое женщин и мужчина — видимо, представители месткома,— выдержав необходимую паузу, попрощались с Белкой и Ивановым, исподволь, с любопытством разглядывая их.

Белка курила, одной рукой держа руль. Машину чуть покачивало на скорости. Иванов сидел рядом, прикрыв глаза.

— Одни...— сказала Белка.— Как вдвоем на острове...

— Почему? Папаша где-то бегает,— ответил Иванов.— Не хочешь найти?

— Сразу ко мне — отоспимся...

— Меня в аэропорт,— покачал головой Иванов.

— У тебя же два дня еще!

— Там человек без меня.

— Я думала, хоть два дня вместе будем...— помолчав, сказала она.— Не проживет он без тебя два дня?..

Она глянула на брата — тот спал, откинувшись на спинку. Белка, не сбавляя скорости, перегнулась через него, нащупала рычаг и опустила спинку его сиденья...

Темные фигуры сошлись у ракетного ангара.

— Товарищ сержант, рядовой Иванов пост номер два сдал.

— Товарищ сержант, рядовой Никишин пост номер два принял.

— Смотри в оба, отец Гамлет,— медведь где-то рядом...

Земцов, Алимов и Иванов ввалились в караулку. Земцов первый разрядил карабин, поставил его у пирамиды.

— Седой, почистишь,— он направился к двери.

— Сам почистишь.

— Что? — обернулся сержант.— Я сказал, почистишь, суслик, и доложишь!

Иванов поднял карабин и передернул затвор.

— Ты чего, Седой, сдурел?..— Земцов побледнел. Ствол карабина упирался ему в грудь.— Убери пушку, дурак,— дрогнувшим голосом сказал он.

Онемевший Алимов сжался в углу оружейной.

— Слушай внимательно, Земцов,— спокойно сказал Иванов, глядя в глаза сержанту,— еще раз назовешь меня сусликом — застрелю. Еще раз тронешь меня или Завьялова в казарме — застрелю в следующем карауле.

Он отвел ствол и стал разряжать карабин. Земцов медленно выдохнул и опустил плечи.

— Ты что думаешь, я тебя испугался? Может, махнемся один на один, а, Седой?

Иванов невозмутимо чистил карабин.

— Ну, чего, Седой? А, давай? Бздишь? Или другану своему опять побежишь жаловаться?

— Что-о? — обернулся Иванов.

— Ой, какие мы глазки делаем! — осклабился Земцов.— Мы не знаем ничего! И кто папаша у него — тоже не знаем!

— При чем тут его отец?

— А-а! — развеселился Земцов.— И что командующий округом звонил сюда! Не знал, да? Если чего будет, накрутить обещал на полную катушку? И что командир дедов собирал после того? — он мотнул головой в сторону казармы.

Иванов молча смотрел на него.

— А ты не промах, Седой! Корешка нашел что надо! — Земцов перестал улыбаться.— Что, думал — герой, да? Матросов, твою мать! Если бы не этот сученок цэковский, давно убили бы тебя здесь, понял?.. Чего вылупился?! — заорал он на Алимова.— Разряжать была команда!..

Люкин украшал прапорщицкий плетеный погон золотым елочным дождем. Алимов полировал металлическую заколку-ракету, Чоботарь окаймлял бархатные петлицы медными клепками. Иванов мыл трубы, тянущиеся вдоль стен ангара.

В ангар вошел капитан Манагаров в заснеженном комбинезоне. Люкин накрыл дембельские украшения схемой и вскочил:

— Товарищ капитан! Провожу теоретические занятия с отделением. Рядовой Иванов проводит влажную уборку.

— Хорошо,— Манагаров пошел дальше.

— Метет, товарищ капитан?

— Метет. Надолго...

— Отбой тревоги,— сказал Люкин, когда капитан скрылся за дверцей внутрен-

него перехода.— Не вижу рвения, Иванов! А ведь боевой пост — твой дом родной! Работай, Иванов! Работа из обезьяны человека сделала, и из тебя сделает...

Алимов и Чоботарь с готовностью засмеялись. Люкин положил золотой погон сверху на свой, нацепил заколку и петлицы.

— Как?

— Здорово, товарищ ефрейтор,— откликнулся Чоботарь.

— Алимов, сколько дедушке служить осталось?

— Четыре бани, двадцать три масла! — отрапортовал Алимов.

— А тебе?

— Как до Китая раком, товарищ ефрейтор!

— Молодец, возьми с полки пирожок...— Люкин опять углубился в работу.— Я сразу домой-то не пойду. Чего идти — на работе все... Я часиков до семи прокантуюсь, а в семь у клуба собираются... девки тоже... Тут я и пойду...

В ангар заглянул кто-то из дедов, закричал с порога:

— Люкин! Слышь, Люкин! Замполит в казарме шмонает! Давыда альбом нашел, Бутусова!

Люкин вскочил, лихорадочно соображая.

— Чоботарь, лети в казарму! Быстро! Мухой! У меня под матрасом альбом...

— Пурга же...

— Мухой, говорю! Сюда принесешь! Ну! — он толкнул Чоботаря к двери.— Замполит увидит, скажи, Манагаров послал за... чем-нибудь. Давай, на ходу оденешься!

Чоботарь выбежал.

— Нет, ну ты скажи, а? — расстроенно спросил Люкин.— Мешают ему альбомы? Полгода клеил...

Они с Алимовым продолжали работу.

— А мой сержант — Науменко... во повезло вам, что не застали! — рассказывал Люкин.— Вам такой службы в страшном сне не снилось, как мне... Ну вот, на дембель пошел, а его в самолет не пускают — этот звенит... ну, миноискатель. Китель снимает — обратно звенит. А у него рубашка вся в клеммах... Снял — звенит: клепки на штанах... Так до трусов раздевался!..— Люкин преувеличенно весело засмеялся.

Алимов осторожно, чтобы не заметил Люкин, скосил глаза на часы. Иванов ожесточенно драил бесконечные трубы...

— А... вот еще случай был с этим... Науменкой...— начал Люкин, он пытался балагурить как ни в чем не бывало, но с каждой минутой сникал, будто уменьшался ростом.

— Ужин, дежурная смена! — раздалось по внутренней связи, и Люкин запнулся на полуслове.

— Ты это... иди, места занимай,— сказал он.

Алимов растерянно смотрел на него.

— Чего вылупился? — заорал Люкин.— Места, говорю, займи!

Как только Алимов вышел, Люкин кинулся к телефону, зашептал, прикрывая трубку ладонью:

— Казарма? Кто это?.. Слышь, Бутусов, Чоботарь приходил? Чего? Ушел? Когда?.. Когда?..— он повесил трубку и воровато оглянулся. Иванов стоял у него за спиной.

— Контрольный срок,— сказал он.

— Слышь, Иванов,— бегая глазами, негромко сказал Люкин.— Ты ведь не видел ничего, правда?.. Я его не посылал...

— Контрольный срок,— повторил Иванов.

— Слышь, Седой...— быстрее заговорил Люкин.— Ушел и ушел, сам ушел...

Иванов молча схватил его за шиворот и потащил к дверям.

— Седой, мне три недели служить... Это ж трибунал!..— Люкин жалко упирался.— Слышь, Седой, я уже матери написал... Я же один у нее... Седой, слышь, чего хочешь...

В казарме пронзительно загудел зуммер, замигала сигнальная лампочка. Дневальный влетел в столовую:

— Дивизио-о-он!! Тревога! Одеваться на выход!!

В оперативном зале капитан Манагаров держал сразу две телефонные трубки, кричал в микрофон внутренней связи:

— Сокращенный расчет на месте, остальным на выход!.. Казарма, связки по пять, развернуться в цепь!.. Товарищ полковник, рядовой Чоботарь вышел в одиночку без команды, в контрольный срок не вернулся...

Пригибаясь под ветром, связанные веревками за пояс, солдаты шагали в сплошной снежной мгле...

Полковник сидел один посреди длинного оперативного пульта, глядя на сцепленные пальцы. В зал вошел Манагаров. Полковник чуть повернул к нему голову.

— Нет,— сказал Манагаров.

Командир поднял трубку красного телефона:

— «Крепость», я — «Бастион». Продолжаю поиск...

Шерстяные маски обледенели от дыхания, все медленнее становились движения пятерок, все чаще падали и труднее поднимались под тяжелыми ударами пурги...

Полковник взглянул на вошедшего снова Манагарова. Тот только покачал головой. Командир поднял взгляд на часы, висящие прямо перед ним. Взял трубку...

— «Крепость», я — «Бастион»... Продолжаю поиски тела...

Залепленные снегом, с ледяными масками на лицах, солдаты впятером внесли тело Чоботаря в подземелье, Манагаров открывал перед ними стальные двери.

Открылась последняя дверь — в огромное пространство оперативного зала, залитого ярким светом, со сгорбленной фигурой командира за столом. Ледяную статую, бывшую недавно человеком, опустили на пол. Чоботарь замерз, подтянув колени в груди, как ребенок. Солдаты отступили к стенам, снимая маски. Ни сострадания, ни страха перед смертью не было на натертых масками лицах — только смертельная усталость. В гробовой тишине слышалось урчание ламп дневного света и странный костяной звук — ледяная статуя на полу покачивалась, перекатываясь через окаменевшие складки комбинезона.

— Отнесите наверх — растает,— негромкий голос командира прозвучал так неожиданно, что Иванов вздрогнул.— Люкина — под арест. Остальным — отбой...

Винты вертолета замедлили вращение. К вышедшим из вертолета офицерам подошли командир и замполит, представились, коротко поговорили. Из вертолета вытащили гроб и унесли в двери продуктового склада.

Солдаты, молодые и ветераны, столпились у казармы.

Гроб вынесли из узких дверей склада и погрузили в нутро вертолета. Следом поднялся Люкин. Дверь закрылась, вертолет провернул винты и, тяжело покачиваясь, оторвался от земли...

Стены огромной квартиры были завешаны иконами: церковными в человеческий рост и крошечными складнями, тут и там стояли самовары, граммофоны, подсвечники. Гостей было человек тридцать, они общались, разбившись на несколько компаний.

Иванов неприкаянно разглядывал лики святых. Сестра время от времени по-

сматривала на него, занятая каким-то деловым разговором. Наконец, освободившись, подошла.

— Не скучай, Олежка.

— Где твой сюрприз?

— Скоро будет...

Разговоры неожиданно стихли, все повернулись к вошедшему маленькому рыжеватому мужичку.

— Веселитесь, молодежь? — спросил он, напирая на «о».

— Знакомься, пап,— молодая, очень манерная хозяйка обвела рукой гостей.— Владика и Наташу ты помнишь, Алексей, Алла, это ее брат Олег...

— Очень приятно, очень...— не слушая, кивал хозяин.— Ну, не буду мешать,— он ушел в кабинет.

Владик, от которого отлучилась жена, мигнул Иванову на дверь. Они вышли на кухню.

— Забодали,— сказал Владик.

Он открыл холодильник, вытащил бутылку коньяка, разлил по стаканам. Они выпили.

— Хороший писатель был,— кивнул Владик на портрет хозяина в вышитой косоворотке среди берез.

— Почему был?

— Пока про деревню свою писал... А новые вещи читаешь и видишь вот этого, круглого, сытого. По ящику выступает — окает, а дома нормально говорит. Ниже дипломатов за компанию не считает... Самое страшное на свете — зажравшийся мужик.

На кухню заглянул хозяин.

— Бражничаете?

— На троих, Василий Алексеевич? — предложил Владик.

— Да нет, врачи не велят.

— А с другой стороны,— сказал Владик, когда дверь за хозяином закрылась.— Он выиграл. Создал себе имидж, народ его считает за своего, а таким,— кивнул он на дверь,— его знает сто человек. Ну, тысяча... Вообще могучий мужик. Из ничего себя сделал. Одна квартира два миллиона стоит.

— Откуда все это?

— По церквям награбил. Объективно говоря, он самый крупный вор из досочников. Остальные дети рядом с ним.

— А почему не судят?

— До закона успел. Закон обратной силы не имеет... А с другой стороны, он эти доски спас. Половина сгнила бы на чердаках, половина ушла за границу... У каждого предмета есть стороны.

— Значит, если человек победил — он прав?

— В общем, да.

— А если погиб? Значит, не прав?

— Ну-у...— Владик пожал плечами.— Матросова ведь не посылали на пулемет бросаться. Чисто советский подвиг: бросаться на пулемет вместо того, чтобы научиться по-человечески гранаты кидать... Старик! — он поднял ладони.— Если ты хочешь возразить, заранее с тобой согласен. У каждого предмета две стороны...

— Владик,— на кухню вплыла его беременная жена, похожая на пестрый воздушный шар.— Ты же обещал...

Владик беззвучно вздохнул и закатил глаза.

— Я не пью, малыш. Мы просто разговариваем.

— Олег! — Алла, таинственно улыбаясь, поманила Иванова.— Обещанный сюрприз.

В комнате появились новые гости. Спиной к дверям стояла девушка в белом

костюме, с распущенными до пояса русыми волосами. Алла потянула ее за локоть...

— Здравствуй,— сказал Иванов.

— Здравствуй,— растерянно ответила Лена. Она почти не изменилась за два года, просто превратилась из девчонки-школьницы в молодую женщину.

Лена стояла на тротуаре, улыбалась, наблюдая, как Иванов неумело голосует, пытаясь остановить машину. Из переулка вышла компания — трое рослых спортивных парней и девица.

Такси, тормозя, промчалось мимо и остановилось метрах в десяти за Ивановым. Он двинулся было к машине, но в этот момент опережая его, побежал один из парней. Иванов автоматически, не задумываясь, поставил подножку, парень покатился по мокрому асфальту.

Иванов сидел в маленькой, уютной кухне. Лена, опустившись перед ним на корточки, очищала перекисью ссадины у него на скуле.

— Ну зачем ты полез, глупый. Ты же видел, их трое... Это тебе не Калуга... Сам на ногах едва стоишь,— она снова смочила вату из пузырька.— Алла говорила, ты чуть не погиб в армии. Правда? А что случилось?

— Потом. Когда-нибудь... Ты одна здесь?

— Да, с предками разъехались.

— Я звонил тебе в Калуге.

— Отца перевели в Москву, сразу после Швейцарии.

Она оперлась локтями ему о колени, подперев щеки ладонями, внимательно рассматривая его лицо.

— А ты совсем седой... Раньше было только вот здесь...

— А ты совсем не изменилась.

— Я очень изменилась. Все изменилось...— она вдруг тихо засмеялась.— Я только сейчас — тебя увидела и поняла, как же я тебя боялась. Я на уроках тебя рисовала. Все тетради изрисованы... Романтический герой. Страдающий. Сильный. Загадочный.

Иванов наклонился к ней. Лена чуть отвела голову.

— Подожди... Успеем еще...

Владик навел «полароид», огляделся по сторонам:

— Эй, отец! Слышь, отец! Увековечь! — он сунул аппарат в руки какому-то ханыге.— Смотри, чтоб все влезли. На эту кнопочку нажмешь.

Он кинулся к ступенькам загса, где уже стояли Иванов с Леной, его жена и Белка.

— Мам, а ты? — крикнула Лена отошедшей в сторону матери.

— Неважно выгляжу сегодня,— покачала головой та.

Полыхнула вспышка, ханыга с изумлением смотрел на выезжающий из аппарата снимок. Владик отнял у него «полароид».

— Спасибо, отец! Родина не забудет! По машинам!

Все стали садиться во Владиковы «Жигули».

Людмила Александровна подошла к дочери.

— Ну что ж,— усмехнулась она.— Сходи замуж,— она поцеловала Лену и направилась к своей машине.

Владик лихо рванул с места, высунулся из окна и заорал:

— Ура, товарищи!

— Владик! — взвизгнула жена.— Ты разобьешься!..

Из комнаты гремел магнитофон. Лена, Владикова жена, и Алла на кухне резали, мешали салаты, Владик открывал бутылки, Иванов стоял столбом с той же растерянной улыбкой, что и возле загса, не вполне веря в реальность происходящего.

— Свадьба — класс! — веселился Владик.— А то сто человек народу, половину первый и последний раз видишь, сидишь, как голый.

Жена обиженно оглянулась на него.

— Шучу, малыш, шучу! И так хорошо, и так хорошо. Важен факт.

— Я кухарка, в конце концов, или невеста! — Лена бросила нож.— Пойдем, дорогой. Нам здесь не место.

— Первый танец! — завопил Владик.— Вальс!

— Вальс! — подхватила его жена.— Владик, поставь!

— Я не умею,— растерянно сказал Иванов.

— Как умеешь!

Позвонили в дверь. Владик, бежавший в комнату менять кассету, отщелкнул замок, и в прихожую ринулась радостно хохочущая толпа с цветами и бутылками.

— Ленка, поздравляем!.. Думала свадьбу зажать? Не выйдет!.. Как хотите, мы и на кухне можем! Главное повод!.. Ленка, мужа покажи!..— девицы целовались с Леной, разглядывали Иванова, квартира наполнилась народом.

Иванов бродил по квартире, оглядываясь в толпе, наконец, заметил сестру — она курила на балконе, облокотившись о перила. Иванов вышел к ней, достал сигарету.

— Зажигалка на подоконнике,— не оборачиваясь, сказала Белка.

— Ты что... Алка? — Иванов глянул в ее заплаканное лицо.

— Ничего. Просто так...— она улыбнулась сквозь слезы.— Не думала, что у вас правда что-нибудь получится.— Белка прижалась лицом к его плечу.

Иванов растерянно смотрел на нее сверху.

— А ты когда?

— Да я-то успею...

Ночью Иванов лежал рядом со спящей Леной, закинув руки за голову, смотрел в темноту...

Александр распахнул дверцу и поднялся в вездеход.

Откинул залепленный снегом капюшон, снял маску, отцепил капроновый трос, которым был связан с вездеходом.

— Все,— сказал он,— нету вешек.

— Как нету?

— Может, медведь повалил. Может, в сторону ушли.

— Назад сдать? — спросил Иванов.

— Куда — назад? Туда? Туда? — Александр включил рацию,— «Бастион»!

— Слушаю — «Бастион»,— тотчас отозвался дежурный.

— Потеряли дорогу.

— Завьялов, только не двигайтесь с места. Из машины не выходить! Экономьте солярку. Прогноз плохой. Каждые два часа на связь. Главное, без паники. Как понял?

— Понял: главное, без паники,— Александр отключил рацию.— Плохой прогноз... Дня три просидим, не меньше.

— Хоть отоспаться немного...— сказал Иванов.

Они закурили.

— Слушай, Олег... Вчера вдруг вспомнил... Ты ведь на дежурстве был в тот день? Вместе с Чоботарем?

— Да.

— Ты видел это?.. В смысле — ты был, когда Люкин...

— Да.
— И что ты делал?
— Мыл трубы.
— Нет, что ты делал, когда...
— Мыл трубы, с мылом.
— Его послали одного в пургу...
— Я бы не пошел.
— Да ты что, не понимаешь? У тебя на глазах убили человека...
— Я бы не пошел! — раздельно сказал Иванов.— А он пошел!

Александр беззвучно ахнул, во все глаза глядя на него.

— А ведь я все понял, Олег! Ты трус!
— Что ты сказал?
— Элементарный! Примитивный! Трус!

Некоторое время Иванов мерил его глазами.

— Зато ты смелый. За папиной спиной.
— Что? — взвился Александр.
— Все. Приехали.— Иванов отвернулся и закрыл глаза...

Пурга заметала неподвижный вездеход...

...Александр шевельнулся, медленно потянулся к рации:

— Слушаю — «Ласточка»...
— «Ласточка», живы?
— Живы...
— Как только кончится, из поселка пойдут вертолеты! Только не выходите из машины.
— Понял...
— Все будет в порядке, ребята! Держитесь!

Александр откинулся на спинку.

— Сколько времени?

Иванов медленно поднес к самым глазам часы.

— Полвторого.
— Дня или ночи?
— Ночи.

Александр вытащил спичку и вставил в щель на приборной доске рядом с пятью другими. От второй прикурил — огонь выхватил из темноты заросшие щетиной скулы.

Иванов устроился поудобнее и снова закрыл глаза...

...Олежка и Белка бродили по темному пустому двору.

— Нам долго сегодня надо гулять?— спросил Олежка.
— Нет, скоро уже,— Белка глянула на темные окна комнаты.— Пойдем на качели?
— У меня пальцы замерзли.
— На,— Белка натянула ему на руки свои варежки, посадила на качели, стала раскачивать, обжигая руки о холодное железо.
— Я не хочу качаться. Я домой хочу.— Олежка тихо заплакал.
— Ну, подожди еще немного. Сейчас пойдем.
— Мне холодно-о-о...
— Сейчас, сейчас,— Белка смотрела на темные окна.
— Мне холодно,— ревел Олежка...

...Иванов с трудом поднял голову. Изо рта валил пар и оседал инеем на меховом

воротнике. Приборная доска, дверцы — все было в инее. Иванов растолкал Александра.

— Вставай!.. Вставай, слышишь!

— Что? А?

— Солярка кончилась!

Александр схватил трубку — рация молчала.

Иванов перебрался в грузовой отсек, вытащил на середину ящик с тушенкой, открыл монтировкой, вывалил банки на пол.

— Ломай,— он бросил ящик под ноги Александру.— Шевелись, замерзнем! — он лихорадочно огляделся и стал потрошить картонные ящики с маслом.

Александр пытался зажечь костерок посередине отсека, сырой картон дымился, спички гасли. Иванов отобрал у него спички, вытащил из мешка с почтой письма, скомкал и поджег.

Отсек заволокло дымом, в воздухе поплыла копоть. Иванов метался по тесному нутру вездехода, выламывая все, что могло гореть — доски, сиденья...

— Все,— сказал Александр. Они сидели у горки чуть дымящейся серой золы. Иванов исподлобья оглядел разгромленную кабину, покрытую толстым слоем копоти. Потом распахнул дверцу:

— Выходи!

— С ума сошел?

— Делай что говорю! — Иванов вытолкнул его из вездехода. Поджег сигнальную шашку и бросил в моторный отсек...

Непонятно, что там еще могло гореть, но вездеход пылал, как факел. Лопались стекла, бились по ветру языки огня, малиново светились в ночи раскаленные железные борта...

— Вот теперь все,— сказал Иванов устало. Он забрался в черный дымящийся остов вездехода. Александр сел рядом.

— Спать хочется...

— Спи,— сказал Иванов.

— Гляди, пурга кончается... Совсем чуть-чуть не хватило...

Ветер утих, и снегопад слабел на глазах.

— Попрощаемся, что ли? — усмехнулся Иванов.

Они обнялись и так замерли. А снег все падал и уже не таял на остывшем металле...

Хлопнула входная дверь, Лена прошла на кухню, держа букет тюльпанов. Иванов оторвался от учебников.

— Привет... Откуда? — кивнул он на цветы.

— Подарили,— сказала Лена.— От тебя же не дождешься!

Иванов промолчал. Лена поставила цветы в вазу.

— Послушай, тебе не кажется, что я сегодня очень хорошо выгляжу? — спросила она.— Ты не хочешь сказать, что я очень красивая?

— Ты очень красивая,— сказал Иванов.

— Спасибо! — крикнула Лена и ушла в комнату.

Озадаченный Иванов двинулся следом. Лена сидела в кресле, раздраженно ковыряя лак на ногтях.

— Что с тобой?

— Ничего... Ты не замечаешь, что мы с тобой целыми днями молчим?.. Кстати, Алла звонила отцу по поводу загрангруппы. Передай, что не надо этого делать.

— Хорошо,— сказал Иванов...

«Икарус» подъехал к гостинице, первой вышла Белка, за ней шумной гурьбой высыпали интуристы. Последний, тощий волосатый парень, задержался, игриво разговаривая с Белкой. Иванов подошел к ним. Белка взяла Иванова под руку. Иностранец засмеялся, сказал что-то, указывая на них обоих, и ушел.

— Что он сказал?

— Он сказал: «У вашего брата очень красивая сестра».

— Он что, к тебе клеится?

— Что за выражения, братик! — засмеялась Белка.

Они поднялись в автобус, сели на передние кресла.

— Устала?

Белка пожала плечами.

— Как у тебя? Не звонишь.

— Занимаюсь.

— Как семейная жизнь?

— Не знаю. Не привыкну никак...—Иванов помолчал.— Ты знаешь... я ее люблю...

Алла, улыбаясь, молча смотрела на него.

— Понимаешь... мне хорошо...— Иванов растерянно развел руками, не зная, как объяснить.— Ленка в институте целый день, я сижу жду... и мне хорошо...

— Ну, совсем раскис! — Алла потрепала его по седому ежику.

— А ты кого-нибудь любишь?

— Я тебя люблю... Мне достаточно...

Вошел шофер, сел за руль, дожевывая бутерброд.

— Ну что, поехали?

— Сейчас... Вторая месячина скоро — помнишь? Цветов купи. У тебя деньги-то есть? — Алла достала несколько червонцев.

— Не надо,— неуверенно сказал Иванов.

— Надо,— Белка положила деньги ему в нагрудный карман.

Шофер завел мотор. Иванов шагнул на тротуар.

— Ты чего приходил? — спросила Белка.

— Так...— пожал плечами Иванов.

— Олег...— Белка нерешительно смотрела на него.— Я на той неделе хочу к матери съездить... Мне трудно там одной...

— Хорошо,— помолчав, сказал Иванов. Он захлопнул дверцу, и автобус стал разворачиваться...

Иванов сидел на кухне над учебником. Повернулся ключ в замке, он торопливо затушил сигарету, включил плиту под чайником и вышел в коридор. Лена стояла у двери, не раздеваясь. Иванов обнял ее, потянулся поцеловать. Лена отстранилась.

— Подожди...

— Что-нибудь случилось? — насторожился Иванов.

— Д-да... Нам надо поговорить. Иди сюда...— Лена быстро прошла в комнату, указала на диван.— Сядь.

— Что случилось?

— Видишь ли... Дело в том... что мы разводимся.

— Зачем ты...— растерянно сказал Иванов.

— Извини,— Лена достала из сумочки заявление и положила перед ним.— Подпиши, пожалуйста...

Иванов тупо разглядывал бланк с Лениной подписью, потом снова поднял глаза на нее.

— Понимаешь, Олег...— Лена мучительно поморщилась.— Я люблю другого человека...

— Какого?

— Какая разница. Другого. Не тебя...

И по тому, как трудно было ей это выговорить, Иванов наконец понял, что все это правда.

— Я тебе не верю,— беспомощно сказал он.

— Я целую речь заготовила... три дня сочиняла... все спокойно объяснить... Глупо как... Ты ни в чем не виноват, Олег. Я виновата. Понимаешь, у меня был другой человек до тебя... Потом снова появился ты... Я как с ума сошла. А потом... Ну, не мучай меня, пожалуйста! Я и так чувствую себя последней дрянью! — чуть не плача, сказала Лена.

— Я тебе не верю.

— Понимаешь, самое страшное, что мама оказалась права. Мы абсолютно разные люди... Мне уже не пятнадцать лет. Ты не изменился за это время, а я стала другой... В общем, мы снова стали встречаться...

— Я тебе не верю,— жалко сказал Иванов.

— Олег, милый,— Лена присела рядом с его креслом.— Я так решила. Тут уже ничего не изменишь... Подпиши, пожалуйста...

Иванов молча подписал заявление и остался сидеть, глядя в стол. Лена спрятала заявление в сумочку.

— Извини...— она постояла рядом и вышла.

Иванов долго сидел, опустив голову. Зябко повел плечами, затравленно огляделся в чужой квартире...

Владик открыл тотчас после звонка — в куртке, кроссовках и темных очках, с ключами от машины в руке.

— А-а, привет! Извини — я на низком старте...

— Погоди, разговор есть! — Иванов закрыл за собой дверь.

— Давай по пути. Я к центру еду...

— Успеешь,— Иванов резко заступил дорогу потянувшемуся к двери Владику, тот удивленно глянул ему в лицо, остановился.

В коридор вышла беременная Владикова жена.

— Владик, ты опоздаешь.

— Сейчас, малыш... Ладно, пойдем...— он прошел в комнату.

— Владик, там не будут ждать...

— Сейчас!

Владик сел в кресло, демонстративно посмотрел на часы. Иванов сел напротив, вынул из внутреннего кармана бутылку.

— Без пол-литра не разобраться.

Владик досадливо всплеснул руками.

— Я же говорю — человек ждет!

— Посуду достань,— велел Иванов.

Владик вынул из серванта два фужера.

— Ну, что? Ты быстрее можешь?

Вошла жена, присела рядом на диван.

— Владик, тебе машину вести.

— Я не пью,— сдерживаясь, ответил тот.

Иванов пристально смотрел на него. Владик досадливо втянул воздух сквозь сжатые зубы и посмотрел на жену. Она встала и вышла, хлопнув дверью.

— Ну?

— Меня бросила Лена.

— Да ты что?

— Какая неожиданность, правда? — улыбаясь, спросил Иванов.

— А что, собственно...— начал было Владик.

— Объясни-ка мне эту историю, с этим парнем.

— Каким?

— Я думаю, ты знаешь,— Иванов налил и сразу выпил.— Ну?

— Обыкновенная история,— пожал плечами Владик.— Года два у них было. Как она в Москву переехала... Заявление собирались подавать... Потом она скоропостижно вышла за тебя. Игорек запил. Чуть госы не провалил. От распределения отказался — в Канаду должен был ехать... Да что Игорек — все попáдали... Потом снова у них началось.

— Ну?

— Ты что, допрашивать меня пришел?

— Ну!

— Ну, Игорьку предложили Алжир. Она решила ехать с ним.

— Ах, вот в чем дело! — сказал Иванов.

— Дело не в этом! Дело в том, что я однажды имел глупость спросить, как семейная жизнь. А она заревела!

— А почему ты все это мне раньше не рассказал? Ты же свидетелем моим был. Единственный друг!

— И тебе я друг, и ей я друг, и ему я друг! Все мы друзья! — раздраженно сказал Владик.

— Слушай,— удивленно спросил Иванов.— Вот ты все это мне говоришь... Ты не боишься, что я тебе морду набью сейчас?

— За что? — воздел руки Владик.— Господи! Всем тогда бей! Давай! Сестре родной в первую очередь!

— Что? — Иванов перегнулся через стол, схватил его за ворот.

Фужер упал на пол и разлетелся.

— А ты что думаешь, она не знала? — Владик вырвался и брякнул на стол телефон.— На, позвони, спроси!

В комнату вбежала перепуганная жена.

— Владик, что происходит!?

— Все замечательно, малыш! Все прекрасно!

Иванов молча, тяжело смотрел на него.

— Я спрошу,— наконец, сказал он.— Вот сейчас я допью,— он допил водку.— И ты отвезешь меня к ней. Хоть какая-то польза от тебя будет. Хоть шерсти клок.

— Владик, куда ты? Владик, я тебя не пущу с ним! Владик, я тоже поеду!

— Конечно, малыш! — заорал тот.— И ты тоже! Поехали! Всем дурдомом!..

В цветной полумгле бара за столиком сидели центровые девицы, занятые разговором фирмачи. Иванов, облокотившись на стойку, допивал водку с соком, когда появилась Белка в своем черном змеином платье с золотым пояском.

— Что случилось, Олежка? Я мчалась, как сумасшедшая.

— Ты знала? — резко спросил Иванов.

— О господи, какой надрыв! О чем? — она отрицательно качнула головой подошедшему бармену.

— Ты знала про этого... дипломата?

— Знала, конечно.

— Как же ты могла...

— Не будь ханжой,— досадливо сказала Белка.— Не думаешь же ты в самом деле, что она тебя ждала все это время.

— Как же ты могла, Алка?! Двое на острове...

— Извини, меня югославы ждут,— раздраженно сказала Белка.— Не пей больше. Иди домой, я позвоню.

— Куда — домой? У меня нет дома. Меня нет.

— Она подала на развод? — остановилась Белка.— С этого надо было начинать... Во-первых, успокойся. Пока ничего страшного не случилось. Значит, что мы имеем? Игорек уезжает буквально неделями. Ей надо срочно развестись. А ты можешь задержать развод, просто потянуть время — сложности первого года, притирка характеров — в загсе вас начнут уговаривать, мирить, дадут срок три месяца, и она никуда не поедет. Так что ситуация в твоих руках. Для нее важнее уехать, чем сохранить квартиру. Значит, сейчас ты из ближайшего автомата звонишь ей и говоришь, что даешь развод в обмен на квартиру... Что ты на меня так смотришь?

— Ты серьезно?

— Что? О чем ты?

Иванов вдруг холодно, снисходительно улыбнулся, глядя на сестру.

— Слушай, а как ты получила квартиру?

— Сейчас речь не обо мне.

— Я спрашиваю, откуда у тебя эта квартира? — ровным голосом сказал Иванов.

— Пойми, Олежка, все надо делать своими руками, никто тебе места не уступит — неужели ты до сих пор этого не понял?! Ну что? Что ты смотришь на меня так?!

— А помнишь Ковтуна, твою базовскую любовь? — медленно сказал Иванов, морща лоб, соображая.— Ты ведь спала с ним, потому что он был самый сильный на базе, да?

— При чем здесь...

— Угу...— кивнул Иванов, не слушая.— А потом ты поступила в институт — не просто так, да? А потом ты спала с кем-то за место в «Интуристе», а потом за квартиру... А посмотри, какая у тебя красивая сумочка. Валютная, да? И платье, и все, что под платьем,— Иванов резко задрал подол.

— Заткнись! — Белка прихлопнула платье и оглянулась.

— А помнишь Любаню, всех базовских девок, которые за червонец у вокзала, за кусочек тепла? — сквозь зубы продолжал Иванов.— Ты ведь презирала их, да? Потому что ты читала умные книги, ты учила французский. А знаешь, что я скажу тебе, сестричка: ты в сто раз хуже их, потому что ты прочитала столько умных книг, выучила три языка — и все-таки стала дрянью!

— Хорошо. Да. Ты прав. Только не надо кричать так громко. Я дрянь. Только послушай меня,— быстро, зло заговорила Алла.— Ты думаешь, я забыла нашу базу? Я делала это не ради места или квартиры, а чтобы отнять все это у них, у хозяев жизни! Отобрать как можно больше! Я их всех ненавижу! Всех! А твою сытую стерву в первую очередь!..

Иванов молча шагнул к двери, Белка вцепилась в него:

— Подожди...

Иванов отшвырнул ее, Белка чуть не упала на стол к четырем парням, те вскочили с мест. Бармен вышел из-за стойки.

— Держите! Ваше! — заорал Иванов.— Ну, еще чего? Больше нету! — он вывернул карманы, сорвал свитер, бросил на пол.— Все! Голый! — повернулся и вышел...

Иванов быстро шел по улице в одной футболке. Его знобило, он по-волчьи вжимал голову в плечи. Вдруг остановился, оглядываясь, не зная, куда идти теперь, двинулся через улицу. Взвизгнула тормозами машина, он отпрыгнул, еле увернулся от другой, шоферы ругались, грозили кулаками из-за стекол. Иванов, наконец, пересек улицу и спустился в какой-то бар, встал в очередь за нескладным остроносым очкариком и его подругой, пошарил по карманам, отыскал в заднем сильно помятую пятерку.

В бар вошла шумная компания — трое ребят и две девицы. Светловолосый

парень с ключами от машины на цепочке на поясе протянул руку бармену перед самым лицом очкарика.

— Толик, привет. Как дела? — он облокотился о стойку, оглянулся на своих.— Что берем?

— Сейчас моя очередь,— неуверенно сказал очкарик.

Светловолосый равнодушно скользнул по нему взглядом, задержал глаза на его девушке, вынул из фужера на стойке пластмассовый цветок, воткнул ей в нагрудный карман и отвернулся. Очкарик и девчонка с дурацким цветком стояли, не глядя друг на друга,— видно было, что они не из завсегдатаев, что этот выход в бар для них событие, теперь уже безвозвратно испорченное.

Иванов рванул светловолосого за рукав:

— Ты...

Второй парень положил руку на плечо Иванову:

— Не надо волноваться.

Иванов отбросил его руку, тот взглянул на него внимательно и крепко взял за локоть. Иванов рванул его на себя и ударил лбом в переносицу. Парень отлетел. Двое других шагнули к Иванову. Это были тренированные ребята, неплохо знающие каратэ. Иванов упал от удара ногой в грудь, вскочил и тут же упал снова — они просто не подпускали его на дистанцию кулачной драки. Посетители наблюдали из-за столиков, бармен спокойно продолжал работу. Распахнулись двери бара, и Иванова вышвырнули на грязный тротуар, под ноги прохожим. Он с трудом поднялся, придерживаясь за скрученный старостью ствол дерева, и заплакал.

Иванов сидел неподвижно, глядя на сложенные на коленях руки. Неподвижно было все вокруг на старом калужском кладбище, безлюдном, по-осеннему голом. Сквозь деревья просвечивала обшарпанная церквушка, бесконечные ряды могил. А рядом, за невысокой каменной оградой, текла будничная, суетливая городская жизнь: мчались, сигналя, машины, ползли троллейбусы, спешили куда-то люди.

ФИЛЬМЫ АНДРЕЯ КОНЧАЛОВСКОГО

Джули Эндрюс в фильме
"Дуэт для солиста"

Настасья Кински
в фильме
"Возлюбленные Марии"

Джон Войт в фильме
"Поезд-беглец"

Индекс 70402 Цена 1р 30к
ИСКУССТВО КИНО

В конце 1989-го и в первом полугодии 1990 года читайте:

Под новой рубрикой "ИК". Избранная проза", начатой повестью Эфраима Севелы "Остановите самолет – я слезу!", будут также напечатаны: роман американского писателя Айры Левина "Ребенок Розмари", который стал основой знаменитого "фильма ужасов" режиссера Романа Поланского; повесть писателя и сценариста Фридриха Горенштейна "Зима 53-го года", у нас в стране не публиковавшаяся.

Под рубрикой "Сюжеты и факты", начатой репортажем Жореса и Роя Медведевых "Кто сумасшедший?" (№ 4 и № 5), будут опубликованы записки Юлии Аксель – внучки Л.Д. Троцкого – "История моего одиночества", подготовленные для журнала Борисом Руниным, а также стенографически зафиксированная история запрета документальной картины во времена перестройки и гласности.

В числе сценариев – новые работы Алексея Германа и Светланы Кармалиты, Миколы Винграновского, Людмилы Петрушевской, Евгения Митько, Владимира Кунина и Кима Рыжова.

В историческом разделе вы найдете рассказ Евгения Габриловича о том, как закрывали последний спектакль Вс. Мейерхольда, стенограммы политических проработок и покаяний времен "борьбы с космополитизмом", документальное повествование Валерия Фомина о погибших кинематографических идеях и замыслах 70-х годов, лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах. Здесь же мы поместим полемическую статью Ивана Дзюбы об украинском поэтическом кино, написанную в 1970 году и не опубликованную.

В рубрике "Свободная тема" вашему вниманию будут предложены статьи Зинаиды Миркиной, Игоря Золотусского, Станислава Рассадина, Александра Свободина, Сергея Чупринина.

У редакции без конца спрашивают, где достать журнал. Совет для всех. Почтовые отделения принимают подписку без ограничений на текущий и будущий годы, на месяц, на квартал, на полугодие. На сколько хотите. Тем, кто подписывает журнал на год, напоминаем: это надо сделать до 1 октября.